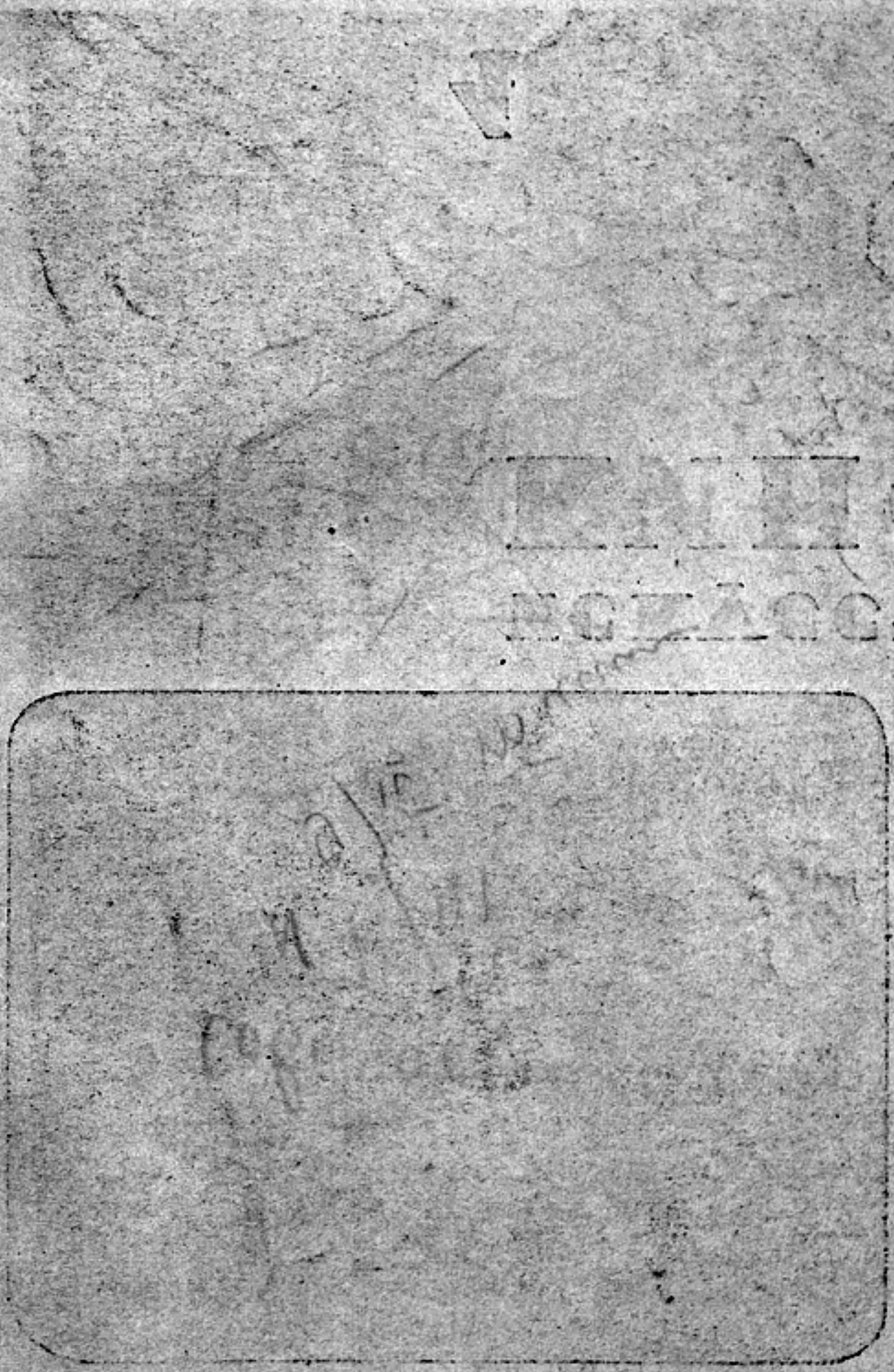
И 224/40г

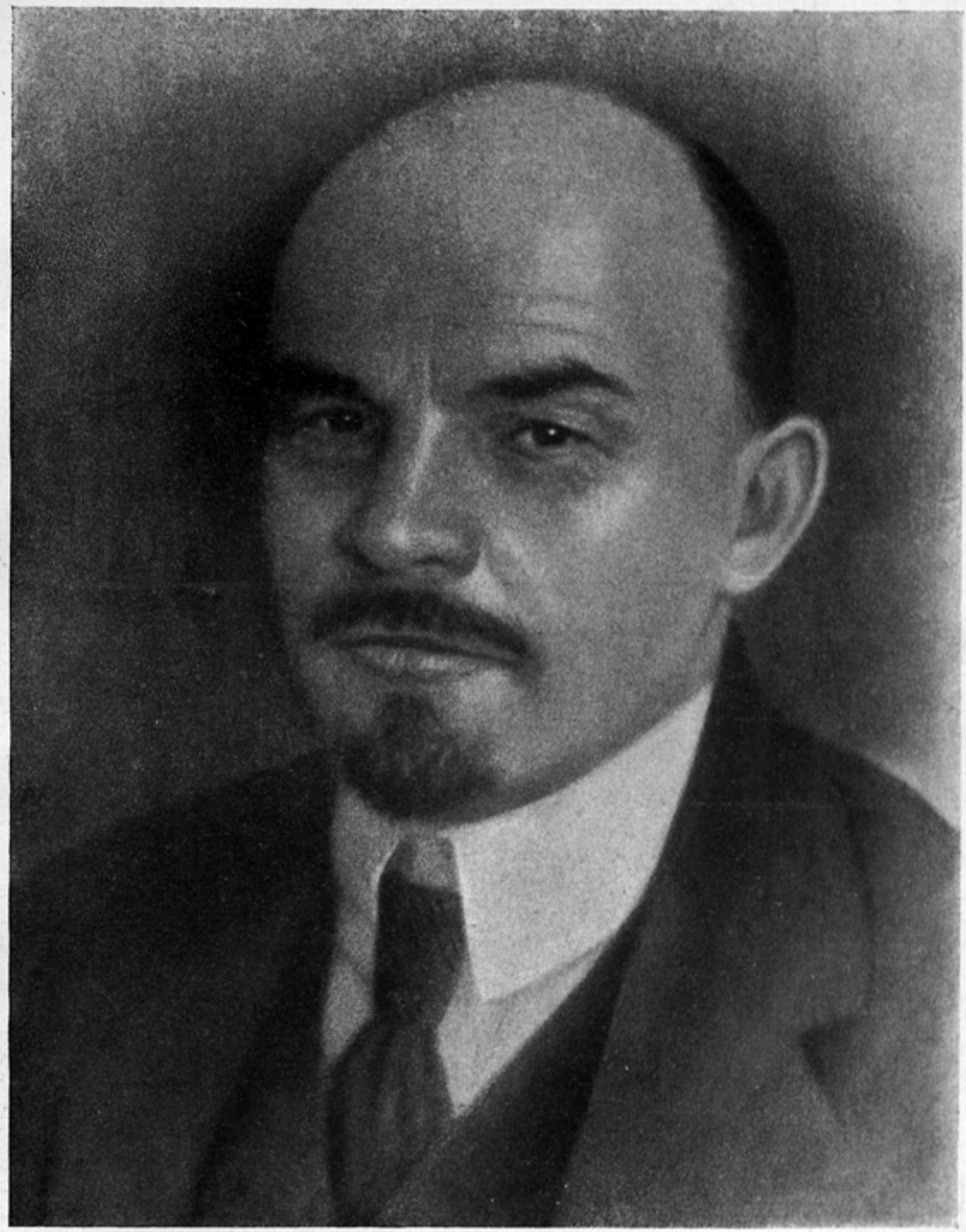
ИСКУССТВО КИНО

4

1940

ГОСКИНОИЗДАТ





Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Ленинские указания хронике и учебному кино 3

Вен. ВИШНЕВСКИЙ — Работа Маяковского в советском кино 4

О. БРИК — Маяковский — сценарист 8

И. ВАЙСФЕЛЬД — От романа к фильму 10

В. КАТИНОВ — Уроки пяти комедий 14

Н. КЛАДО — Сценарий и фильм 20

Ф. КРАВЧЕНКО — Сценарий «Старый наездник» 24

Б. ДАЙРЕДЖИЕВ — «Таня Сабанеева» 26

А. КРЯЖЕВ — «Взятие крепости» 32

И. СОКОЛОВ — Виктор Шкловский 34

Н. КОВАРСКИЙ — Блейман и Большинцов 36

Як. ГРИНВАЛЬД — Михоэлс (к 50-летию со дня рождения) 38

А. АГРИ — Сюжет, событие, текст 46

Х. ХЕРСОНСКИЙ — Беседа с Б. В. Щукиным о театре и кино 49

Б. АЛЬТШУЛЛЕР — Разговор со зрителем 54

Роли, которые запомнились 57

Н. ЛЕБЕДЕВ — Русская кинематография накануна Октябрьской Социалистической революции 58

Ф. КАРЭН — Стиль и материал в искусстве 63

На обложке — кадр из фильма «Поднятая целина», на титульном листе — фото из фильма «Аринка».

ГОСКИНОИЗДАТ 4 АПРЕЛЬ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-6407.
Заказ типографии № 946. Тираж 5.000 экз.
Объем журнала 8¼ печати. листов 62×94⅛
Количество учетно-авторских листов — 13,5.
Сдано в набор 22/III 1940 г. Подписано к печати 26/IV 1940 г. Отпеч. в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Ленинские указания хронике и учебному кино

Владимир Ильич Ленин уделял большое внимание делу развития хроникальной и учебной кинематографии.

Сохранился ряд документов, показывающих, какое значение Ленин придавал этим двум важнейшим отраслям кинематографии. Ленин предлагал использовать кино для производственной пропаганды, для распространения знаний, для ознакомления широких масс с различными вопросами науки и техники. В кинохронике Владимир Ильич видел образную советскую публицистику, выполняющую своими средствами те же задачи, что и наша партийная и советская печать. Известно, что по непосредственному указанию Владимира Ильича был снят ряд учебных и хроникальных кинокартин, что Ленин следил за продвижением этих фильмов к зрителю.

Партия и ее вожди — великие Ленин и Сталин всегда видели в кинематографе могучее средство коммунистического просвещения масс и распространения знаний в народе.

Благодаря заботам партии и правительства и вниманию соратника Ленина товарища Сталина к самому массовому и самому важному из искусств советская кинематография за годы сталинских пятилеток получила мощную материальную базу. В стране создана собственная киноиндустрия, выросла огромная сеть городских и сельских кинотеатров, построены многочисленные киностудии, воспитаны кадры киноработников. Советская хроникальная и учебная кинематография получила все возможности для решения выдвинутых перед ней еще Лениным задач. Но эти возможности реализованы ею до настоящего времени далеко еще не полностью.

Ее достижения бесспорны и несомненны. Отважными советскими кинохроникерами создано множество замечательных картин, зафиксировавших исторические события в жизни нашей родины, героизм и преданность ее людей делу соцализма. Учебная кинематография выпустила ряд хороших кинопособий и популярных фильмов, имеющих важное значение для школьного и внешкольного образования.

Но сделанного недостаточно. В фильмах и журналах, выпускаемых кинохроникой, еще много серого, невыразительного материала. Можно прямо сказать, что киножурналы Союзкинохроники не поднялись еще до уровня наших лучших газет. Ряд интереснейших событий не получил в них должного отражения, а порой и вовсе выпал. Оформление текста — литературное и дикторское — хроникальных фильмов часто находится на низком уровне, возможности звука далеко не использованы. Хроникеры еще недостаточно оперативны, часто запаздывают со своими съемочными аппаратами или снимают одни и те же объекты, что лишает хронику необходимого разнообразия.

Очень часто наши зрители, желающие увидеть в кадрах кинохроники документы подлинной жизни, встречают вместо этого инсценировку имевших место событий. Передать нашу жизнь в ее доподлинном ярком звучании, увидеть в этой жизни наиболее типическое и интересное, выразительно и лаконично рассказать об этом — вот основная задача мастеров хроники, художников советского кинодокумента.

Следует указать и на ряд серьезных недостатков в работе учебной кинематографии. Несмотря на специальное правительственное решение тематическое планирование, имеющее в учебной кинематографии еще бо́льшее значение, чем в художественной, страдает серьезными изъянами. Методика создания учебного и научно-популярного фильма не разработана. Опыт лучших картин не учтен. Чрезвычайно плохо обстоит дело с продвижением учебных фильмов в школьную и курсовую сеть, с учетом их посещаемости и воздействия на зрителя.

Прошедшие недавно творческие совещания работников учебной и хроникальной кинематографии позволили вскрыть недостатки в работе студий Главных управлений хроникальной и учебной кинематографии. Они ознакомили режиссеров, операторов, сценаристов с опытом лучших мастеров, выявили возможности резкого улучшения работы хроникальной и учебной кинематографии, полного использования огромных материальных ресурсов, которые правительство предоставило в распоряжение советской кинематографии.

Хроникальная и учебная кинематография — образная публицистика и образная педагогика — получили в нашей стране государственное значение.

Когда Владимир Ильич требовал «хорошую хронику, серьезные и просветительные картины», молодая советская кинематография могла ответить на это требование единичными лентами, печатавшимися в очень маленьком тираже.

Благодаря вниманию партии и правительства и лично товарища Сталина советская хроникальная и учебная кинематография имеет возможности полностью выполнить ленинские указания и обслужить многие десятки миллионов зрителей.

Для этого нужно проявить больше оперативности, передать опыт лучших мастеров всем творческим работникам, правильнее планировать тематику учебных фильмов, улучшить их продвижение к зрителю.

Дело за самими киноработниками!

Работа Маяковского в советском кино

Вен. Вишневский

„Если у меня есть понимание, что миллионы обслуживаются кино, то я хочу внедрить свои поэтические способности в кинематографию, так как ремесло сценариста и поэта в основе своей имеет одну и ту же сущность"

(из выступления В. Маяковского на диспуте о Совкино 15 октября 1927 г.).

О работе В. В. Маяковского в кино написано уже немало статей, опубликованы все его сохранившиеся сценарии и значительная часть высказываний о кино. Но серьезная работа по углубленному изучению проблемы «Маяковский и кино» до сих пор еще не начата.

У многих исследователей творчества поэта еще существует предубеждение против этой проблемы. Многие из них рассматривают работу В. В. Маяковского в кино как работу третьего или четвертого плана, хотя изучение новых материалов убеждает все более, что Маяковский придавал этой работе серьезное принципиальное значение.

Маяковский отдал немало времени творческой, публицистической и, как можно теперь утверждать, организационной деятельности в советской кинематографии. Но Маяковского всегда, на каждом шагу подстерегали неудачи. Почти на протяжении всех 15 лет его работы в кинематографе каждое начинание В. Маяковского в области кино встречали либо откровенным непониманием, либо замаскированной враждебностью, либо плохо скрытой иронией невежды. Маяковского-киноноватора никто не хотел принимать всерьез. Руководители Совкино и ВУФКУ рассматривали его как начинающего и сомнительного киноавтора, его искания считали чудачеством...

В одном из своих писем ВУФКУ Маяковский писал: «Во всех моих взаимоотношениях со сценарной частью ВУФКУ была сплошная недомолвка: меня перекидывали от редактора к редактору; редакторы выдумывали несуществующие в кино принципы—особые на каждый день—и явно верили только в свои сценарные способности. Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных принципов».

Несчастье Маяковского состояло в том, что он был почти одинок в своих исканиях, ему не удалось при жизни встретить равного по дарованию и близкого по творческим взглядам интерпретатора его кинозамыслов. Фильмы, которые были поставлены по его сценариям бездарными режиссерами при участии неквалифицированных консультантов, нельзя рассматривать иначе как издевательством над творческими замыслами Маяковского.

Так расценивал «экранизацию» своих сценариев и Маяковский. В своем выступлении на диспуте о Совкино в 1928 году он отозвался о постановках ВУФКУ так: «Я дал несколько сценариев, и начали с хвоста, с самого скверного, причем сделали такое, что я не пошел на просмотр картины. Я не мог пойти. Как это называется?.. Вы даете сценарий на фабрику, перерабатывают его, получается рабочий сценарий, и потом разводят руками: вышло что-то не похожее, ведь такого ничего не было... Это все получается оттого, что во главе учреждения стоят люди, которые в кинематографе ничего не понимают».

Маяковский — природный боец, превосходный полемист, умевший разить противников, ничего не мог поделать с бюрократической машиной тогдашних кинофабрик. Особенно возмутительна история с его сценарием Как поживаете?, описанная им в статье, красноречиво озаглавленной «Караул!».

Виктор Шкловский вспоминает: «Я помню одно заседание в Совкино. Было очень скучно... Сперва был прочтен и принят сценарий Татьяна Русских. Фамилия сценариста Смолин, а режиссер — Бассалыго. Фильм впоследствии, несмотря на большие затраты по декорациям, никакого успеха не имел. Потом читал Маяковский отрывок из своего сценария. Это был один из первых вариантов сценария Как поживаете. Сценарий не был принят, хотя, конечно, было интереснее экранизировать сценарий Маяковского, чем сценарий Смолина, даже с Бассалыго» (Газета «Кино» № 17 от 11 апреля 1937 г.).

Л. Кулешов, предполагавший поставить сценарий Маяковского, писал: «Очень интересный сценарий был Как поживаете. Этот сценарий мы вместе с ним пытались провести в правлении Госкино. Какая это была канительная приемка!» (газета «Ротфильм» № 18 от 17 апреля 1934 г.).

Маяковский страстно боролся за нормальную творческую обстановку на кинопроизводстве, но не встречал сочувствия и товарищеского общения с кинопроизводственниками. В одном из писем ВУФКУ он писал: «Сценарии отправляю только корректированными, так как при самой большой щепетильности не мог найти ничего, требующего изменений. Изменения буду производить только в результате обсуждения сценариев с режиссером-постановщиком, а окончательную редакцию надписей дам только при монтаже фильма. Таковую работу должен производить каждый сценарист над каждым сценарием вне зависимости от предварительных литературных качеств сценария. Как вы помните, об этом я и говорил при заказе и при сдаче сценария и даже просил внесения в договор пункта об оплате мне дороги до места постановки с целью «вмешательства в производство». Именно такое отношение я считаю добросовестностью сценариста...»

Владимир Владимирович Маяковский

Маяковский отчетливо представлял, каким опасностям искажения, обессмысливания, сведения к привычным нормам и шаблонам могут подвергнуться его сценарии в руках режиссеров-ремесленников. Он предвидел это и не ошибся в своих предположениях. В том же письме он писал: «Считаю нужным еще раз повторить, что результат постановок моих сценариев решающе зависит от способности режиссера, так как европейский тип моих сценариев (монтаж кадров, а не фабульное развитие) у нас нов». В известном предисловии к сборнику сценариев он писал о сценариях Дети и Слон и спичка: «Успех и неуспех этих картин на подавляющую массу процентов будет зависеть от режиссера, так как весь смысл картин в показе реальных вещей».

Маяковский понимал, что без его непосредственного участия в постановках его сценариев ничего кроме грубого исполнения его замыслов не получится. В анкете журнала «Новый зритель» (1926) он сообщал: «с завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв киноделo, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев».

К сожалению, Маяковскому так и не удалось вмешаться в кинопроизводство и вертеться на кинофабрике. Только в самом начале своей кинематографической деятельности после революции Маяковский сумел войти в самую гущу кинопроизводства. Он уже тогда был увлечен новизной дела, которое его давно привлекало и которому он предрекал великое будущее.

В автобиографии «Я сам» он писал о своем киноувлечении: «Пишу сценарии. Играю сам. Рисую для кино плакаты». В ряде писем 1918 года Маяковский упоминает о своей киноработе, так его захватившей. В одном из писем к Л. Ю. Брик, говоря о постановке, повидимому, фильма Барышня и хулиган, он жалуется, что так был увлечен киносъемками, что сжег глаза: «...опасаюсь кинемо. Переусердствовал. Глаза болят, как сволочь... Кинематографщики говорят, что я для них небывалый артист. Соблазняют речами, словами и деньгами». В другом письме он пишет: «Единственное развлечение—игра в кинемо. Сам написал сценарий. Роль главная. Дал роли Бурлюку и Леве». Речь идет, очевидно, о постановке фильма Не для денег родившийся. Об этой же постановке он упоминает еще раз: «Картину кинемо кончаю. Еду сейчас примерять в павильон фрелиховские штаны. В последнем акте я дэнди...» Речь идет, повидимому, о киноактере о-ва «Нептун» О. Фрелихе, снабдившем Маяковского для съемок костюмом «дэнди». (Все отрывки из неопубликованных писем В. В. Маяковского печатаются впервые и с разрешения Л. Ю. Брик)

Работа в частном ателье «Нептун», так много давшая Маяковскому в смысле ознакомления с кинопроизводством, все же не могла удовлетворить его и он вскоре вынужден был уйти. Впоследствии в предисловии к уже упомянутому сборнику сценариев он писал: «Барышня и хулиган и Не для денег родившийся — сентиментальная заказная ерунда, переделки с «Учительницы рабочих» и «Мартина Идена». Ерунда не тем, что хуже других, а что не лучше. Стазилась в 18 году фирмой «Нептун». Режиссер, декоратор, артисты и все другие делали все, чтобы лишить вещь какого бы то ни было интереса. 4-й сценарий—Закованная фильмой. Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же «Нептуном» обезобразила сценарий до полного стыда».

Выступая на заседании коллегии ИЗО Наркомпроса РСФСР в декабре 1918 года, Маяковский отозвался о своей работе в «Нептуне» так: «Никаких других целей кроме технической передачи движения фигур современная кинематография не преследует и ничем не интересуется. Иногда, благодаря хорошему режиссеру, удается сделать две-три художественных постановки, но даже эти художественные постановки стоят на совершенно непозволительно низком уровне. Мне пришлось это испытать на своей шкуре. Мы ставили в Москве 3 картины, 3 сценария, в одном из них, благодаря исключительным обстоятельствам, пришлось играть и мне. Этот сценарий — единственный, прошедший через критику Кинокомитета. Второй не прошел, нашли, что нет просветительных идей и т. д.».

Мы привёли отрывок из стенограммы выступления Маяковского на заседании Коллегии ИЗО Наркомпроса (в Петрограде). Стенограмма, очень неточно и несовершенно воспроизводящая речи ораторов, была частично опубликована В. Катаняном в журнале «30 дней» в 1936 году. Кстати сказать, только что процитированный отрывок В. Катанян относит не к работе в «Нептуне», а к работе в Кинокомитете. По его мнению, а также по мнению О. М. Брика, речь идет о других постановках, так как Маяковский говорит, что в одном из сценариев «благодаря исключительным обстоятельствам пришлось играть и мне» (известно, что Маяковский в «Нептуне» снимался в трех картинах). Мы все же склонны считать, что в стенограмме была допущена ошибка.

Остановимся на совершенно неизвестной странице кинобиографии Маяковского — его участии в строительстве советской кинематографии, участии в работе только что организованного в то время Кинокомитета Наркомпроса РСФСР.

Об этой работе очень глухо было известно и раньше. Еще в 1934 году В. Гардин в статье «Первые годы советского кино», написанной к 15-летию советского кино (журнал «Советское кино»), вспоминая о приезде в Кинокомитет А. В. Луначарского, упомянул и о Маяковском: «Наконец приехал Анатолий Васильевич с пламенным Вл. Маяковским. Тогда они дружили». Описав далее иронически выступление Луначарского, нарисовавшего фантастическую картину будущего советской кинематографии, Гардин заканчивает: «А. В. сняли у входа и выхода из Кинокомитета... Рявкнул на прощание Маяковский». Но какое близкое участие в работе Кинокомитета принимал Маяковский удалось установить только недавно.

Автор этих строк опросил большое количество работников первого состава Кинокомитета, в первую очередь бывшего председателя Кинокомитета Н. Ф. Преображенского. Результаты этих опросов превзошли все ожидания. Оказалось, что теперь можно восстановить весьма значительный период в кинобиографии Маяковского.

Маяковский не только принимал участие в работах первого советского киноруководящего органа — Московского кинокомитета. Маяковский первым из писателей пришел в советскую кинематографию создавать ее, взялся за черную повседневную организационную работу. Вслед за ним пришли А. Н. Толстой, вскоре принявший заведывание литературным отделом Кинокомитета и написавший ряд киносценариев для детских кинокартин (за 20 лет до Золотого ключика), А. С. Серафимович, В. Я. Брюсов и другие.

В связи с своим переездом в Ленинград (тогда еще Петроград) Маяковский не имел больше возможности принимать непосредственное участие в работах Комитета. Не исключено также, что его не удовлетворила практика этой работы.

В своем выступлении на коллегии ИЗО Маяковский отозвался о работе Комитета довольно резко: «При работе в кинематографическом отделе, в частности, когда я был в Москве, всегда натыкаешься на эксплоатационную сторону. Никаких других целей кроме технической передачи движения фигур современная кинематография не преследует и ничем не интересуется...» И затем: «Нужно только посмотреть на эту махину в несколько этажей, где на машинах работают сотни людей, чтобы понять, какой это аппарат. Конечно, можно было бы его несколько расчистить, уменьшить количество служащих, но во всяком случае, это колоссальный аппарат, регулирующий всевозможные технические вопросы».

Переехав летом 1918 года в Петроград, Маяковский и здесь мечтает о киноработе. Он активно работает в отделе изобразительных искусств Наркомпроса, в газете «Искусство коммуны», органе Изоотдела. Повидимому по его инициативе на заседании коллегии ставится доклад члена коллегии Г. С. Ятманова, тогда заместителя председателя Петроградского кинокомитета.

5 декабря 1918 года коллегия заслушала доклад Ятманова: «Указав на ряд дефектов в кинематографическом деле, докладчик отметил, что необходимо принять меры, чтобы кинематограф сделался полезным орудием для пропаганды художественных достижений искусства. Коллегия решила предложить тов. Ятманову образовать при отделе изобразительных искусств кинематографическую секцию и пригласить в ее состав членов коллегии Щуко и Школьника, тов. Маяковского» (газета «Искусство коммуны» № 2 от 15 декабря 1918 г.).

Маяковский являлся самым активным работником киносекции. На заседании 5 декабря 1918 года он выступил с большой речью, в которой показал большой опыт организатора: «Я вполне присоединяюсь к тов. Ятманову, что в области кинематографии царит полная неурядица. Но каким образом отдел изобразительных искусств мог бы вмешаться и взять это дело в свои руки... Мне кажется, что задача была бы ему не по силам...»

Интересно отметить, что Маяковский не только прекрасно разбирался в вопросах тогдашней кинокритики, но он правильно смотрел на вопрос о национализации кинематографии. Тогда он был против национализации кино, так как считал ее вместе с А. Луначарским, имевшим на этот счет точные указания В. И. Ленина, преждевременной.

«...Следует ли национализировать кинематографию или нет?» — задает вопрос Маяковский. Далее следует перерыв в стенограмме, затем Маяковский продолжает. «Во всяком случае ясно, что вести войну в таком масштабе против ужасающей пошлости кинематографа отдел не может. И все же отдел должен вмешаться в работу кинематографа. В Москве это было регулировано таким образом, что отдел изобразительных искусств получил у Кинокомитета несколько постановок. Было санкционировано право отдела пользоваться для своих постановок кинематографическим аппаратом Кинокомитета и делать постановки сообразно с теми взглядами, которые отдел считает нужным провести».

Маяковский внес ряд конкретных предложений: «Затем может быть другая программа: образование при отделе изобразительных искусств кинематографической секции как постоянно функционирующего учреждения с собственными декораторами, плакатами, постановками. Может быть еще третье решение: передача всего дела в руки художников. Но об этом говорить не приходится, потому что перед кинематографом, кроме художественных, стоят колоссальные просветительные задачи, в которые нам путаться нельзя. Мое конкретное предложение: потребовать от киноотдела (Москва) предоставить отделу изобразительных искусств известное количество постановок в год, участие представителей отдела в обязательном просмотре, рецензировании этих лент со стороны художественной».

В заключение Маяковский еще раз сформулировал задачи кинематографической секции: «Итак, необходимо увеличить представительство в Кинокомитете на первых шагах. Дать от правительства директивы в смысле предоставления отделу изобразительных искусств опре-

деленного количества постановок, а затем участия во всей организационной работе Кинокомитета во всех тех областях, которые носят художественные оттенки, в области рецензирования картин, плакатного дела, приема пьес и т. д.».

Как видим, еще в годы зарождения советской кинематографии Маяковский нарисовал правильную картину взаимоотношений творческих работников с руководством кинопроизводства, роль общественности и смежных искусств. Но и тогда уже Маяковского подстерегали неудачи. Большинство членов кинематографической секции не собиралось принимать близкого участия в киноработе.

На втором заседании коллегии 12 декабря Маяковский просит внести внеочередной доклад по кинематографической секции: «Дело в том, — сказал Маяковский, — что тов. Ятманов соблазнил нас и бросил. Прошлый раз после собрания было назначено совещание, но на это совещание явился я один...» Он настойчиво доказывает, что для того, чтобы наладилась и встала на практические ноги работа киносекции, «необходимо, чтобы кинематографическая секция представила организационный план работы с точным обозначением сферы влияния, насколько эта работа относиться будет к тов. Ятманову и, главное, насколько она будет относиться к отделу изобразительных искусств. Это необходимо выяснить в связи с организацией плана сметы на будущий год. Затем необходимо дать сейчас же кинематографической секции возможность работать в этом направлении, потому что, несмотря на недельное ее существование, есть уже четыре сценария, которые нам предложены. Необходимо образование литературной коллегии, чтобы один или два человека заведывали приемкой сценариев. Необходимо будет на собрании решить вопрос о созыве определенной труппы, о выяснении тех условий, на которых она могла бы работать. Следовательно, необходимо облечь существование этой самой секции в более реальную форму...»

У нас нет почти никаких сведений о дальнейшей работе Петроградского комитета. Можно предполагать, что она вскоре замерла, так как организационная работа по подысканию помещения под ателье и т. д., вероятно, затянулась. На заседании 12 декабря Маяковский предостерегал, что намеченное под ателье помещение потребует полтора или два месяца только для его очистки от мусора. Оборудовать же ателье в то время было нечем, а Петроградский кинокомитет в связи с назначением Д. Лещенко председателем Московского кинокомитета остался без руководителя. Повидимому было не до киносекции ИЗО, так как у самого Кинокомитета не было ателье. Только в апреле 1919 года были произведены работы по приспособлению для съемок «Аквариума» (теперь студии Ленфильм). Но о работе Маяковского в Петроградском кинокомитете нам ничего не известно.

В заключение приведем еще один кинодокумент, авторство которого, на наш взгляд, следует приписать Маяковскому, — это декларация кинематографической секции отдела ИЗО Наркомпроса, опубликованная в январе 1919 года в газете «Искусство Коммуны».

«Роль художника в кинематографическом деле огромна. Как декоратор и бутафор он способствует художественности и показательности фильм. Как режиссер он создает инсценировки, построенные на зрительном эффекте.

С другой стороны, кинематограф должен быть использован изобразительным искусством как могущественное техническое средство.

Почему Отдел изобразительных искусств считает необходимым организовать специальную кинематографическую секцию, положив в основу ее деятельности нижеследующую схему:

Кинематографическая секция ставит себе целью: 1) способствовать развитию художественной стороны кинематографического дела путем опытных постановок, участия в производстве фильм, в оборудовании кинематографического ателье и театров, в изготовлении плакатов и прочих рекламных средств и объявления конкурсов на различные художественно-кинематографические задания; 2) обслуживать кинематограф живой художественной силой, распределяя художников по кинематографическим учреждениям и принимая заказы художественно-кинематографического характера; 3) использовать кинематограф в интересах изобразительного искусства, изготовляя фильмы показательного, теоретического, педагогического и исторического характера по всем вопросам живописи, скульптуры и архитектуры.

Примечание. Участие художника в производстве фильм должно выразиться: 1) при постановках сценических — в оборудовании внутреннего убранства, костюма и пейзажа; 2) при постановках фотографических — в выборе съемочного материала, его расположения и монтировки фильм.

Секция осуществляет свою деятельность в тесном контакте с кинематографическим комитетом комиссариата народного просвещения» (газета «Искусство Коммуны» № 8 от 26 января 1919 г.).

Работа В. В. Маяковского по строительству советской кинематографии так же, как его практика киносценариста, представляет для нас огромный интерес. Но значение Маяковского для развития советской кинематографии этим отнюдь не ограничивается. Маяковский — лучший талантливейший поэт советской эпохи — своим поэтическим творчеством оказал огромное влияние на передовых мастеров советского кино немого периода, на формирование стиля советского кино. Изучение этого влияния Маяковского на наше кинотворчество несомненно обогатит нас более углубленным пониманием путей развития советского киноискусства.

Маяковский - сценарист

О. Брик

Отношение Маяковского к кинематографии определилось не сразу. В 1913 году в период «футуризма» Маяковский расценивал кино как «множительный и распространительный аппарат», не имеющий никакого права претендовать на звание «нового вида искусства».

Значение кинематографа сводилось им к значению «передаточного» аппарата вроде граммофона, теперь — радио. И неудивительно, что никаких шагов к литературной работе в кинематографии Маяковский в те годы не делал. Есть у него беглое упоминание о каком-то сценарии, сделанном им для фирмы Перского. Повидимому, это тот самый сценарий, о котором упоминает Шкловский в статье «Случай на производстве»: «Знаменитый футурист для купчихи Белотеловой издавал стихи, чтобы прославиться, но забыл подписать свое имя и потом бегал подписывать на всех экземплярах». В этом сценарии следует отметить характерную для творчества Маяковского черту: центральным героем является или он сам или его двойник, в данном случае — футурист.

◇

Вторично Маяковский подошел к кинематографии в 1918 году, когда принял участие в работах киностудии «Нептун» в качестве сценариста и актера.

Первый сценарий был, повидимому, написан по инициативе самого Маяковского. Надо полагать, что именно он предложил инсценировать повесть Джека Лондона «Мартин Иден». Маяковского часто сравнивали с Джеком Лондоном, с Мартином Иденом, и, предлагая для инсценировки повесть Джека Лондона «Мартин Иден», он как бы получал возможность сыграть самого себя.

Написанный по повести Джека Лондона сценарий Не для денег родившийся во многом отличается от повести. Шкловский, вспоминая картину, пишет о Маяковском: «Играл он Мартина Идена, названного им Иваном Новом. Иван Нов писал стихи Маяковского, влюблялся, зарабатывал деньги для женщины стихами, дружил с Бурлюком, думал о самоубийстве, играл револьвером, вылезал в окно, а потом уходил в неизвестность».

К сожалению, от фильма ничего не сохранилось: ни сценария, ни экземпляра. По отрывочным сведениям можно, однако, понять, что Маяковский не столько думал о перенесении на экран повести Джека Лондона, сколько о том, чтобы написать сценарий «на себя и на своих друзей».

После этого Маяковский по заданию фирмы сделал сценарий по повести Амичиса «Учительница рабочих». Главную роль молодого озорного рабочего, влюбляющегося в учительницу и под влиянием любви перерождающегося, играл сам Маяковский. Таким образом и этот сценарий, хотя и совсем не автобиографичный, Маяковский писал «на себя».

Работа на киностудии ввела Маяковского в круг кинопроизводственных, кинотехнических проблем и возможностей. Он увидел, что кинематограф не только «передаточный аппарат», а обладает такими средствами, которых не имеет ни одно другое искусство, в частности, неограниченными возможностями монтажных чудес и фантастики. Маяковский не замедлил увлечься этими возможностями.

Третьей его работой в студии «Нептун» был сценарий Закованная фильмой, который он впоследствии аттестовал как творческое достижение. «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой». Если «в ряду с нашей литературной новаторской работой», — значит, уже не просто сценарий для «передаточного аппарата», а творческая работа, новаторская в новом виде искусства, в киноискусстве.

В ходе работы Маяковский изменил свое отношение к кинематографу, признал в нем наличие искусства, воспринял его как новую точку приложения творческих усилий и попытался создать киносценарий, стоящий на уровне его литературного творчества.

Закованная фильмой — это сценарий о встрече некоего художника (художник—Маяковский) с женщиной «заэкранного мира». Женщина сходит с экрана в «земную жизнь», как тень проходит через стены, выходит из рекламного плаката и опять в него уходит, ее ловят кинолентой, и она исчезает, растворяясь в пленке, — словом она делает все, что проделывают существа «не от мира сего», попадающие в обстановку земного быта. Во второй серии предполагалось, что Маяковский отправится на розыски этой женщины в «заэкранный мир», — и будет проделывать все то, что проделывает земной человек, попадая в обстановку «не от мира сего».

Сценарий Закованная фильмой написан «о кино», «о киночудесах». Фабула играла для Маяковского второстепенную роль, — важно было найти такие ситуации, в которых чудеса кино могли быть показаны.

Фильм о киночудесах — это, конечно, не новаторство. Напротив, киночудеса были как раз тем, чем поражались все, кто впервые знакомился с кинематографией. Сценарий Маяковского Закованная фильмой интересен не тем, что он якобы стоит рядом с литературным новаторством Маяковского, а тем, что показывает пробудившийся в Маяковском интерес к творческим возможностям кино — к выразительным средствам кинематографии.

◇

Летом 1926 года Маяковский снова стал работать для кинематографии, подписал с ВУФКУ договоры на ряд киносценариев.

За 1926—1927 годы Маяковским написано девять сценариев — семь для ВУФКУ, один для Ленинградского отделения Совкино и один для Межрабпома. Это не сценарии в обычном производственном смысле этого слова, это скорее киноэтюды, киноэскизы, еще подлежащие развертыванию в сценарии. Сделав киноэскиз, Маяковский предполагал превратить его в сценарий уже совместно с постановщиком, учитывая постановочные и съемочные возможности.

В ответе на анкету в журнале «Новый зритель» Маяковский писал: «Всякое выполнение «литераторами» сценариев вне связи с фабрикой и производством — халтура разных степеней».

К сожалению, Маяковскому так и не удалось вступить в творческую связь с кинопроизводством. Только два из его сценариев (Дети, Декабрюхов и Октябрюхов) были поставлены — и то в переделанном виде без всякого участия Маяковского.

Так же неудачно сложились взаимоотношения Маяковского и со сценарной частью киноорганизаций. В одном из писем ВУФКУ Маяковский жалуется: «Во всех моих взаимоотношениях со сценарной частью ВУФКУ была сплошная недомолвка — меня перекидывали от редактора к редактору, редакторы выдумывали несуществующие в кино принципы — особые на каждый день — и явно верили только в свои сценарные способности. Думаю, что в отношении художественной части сценариев моя квалификация позволяет мне настаивать на необходимости проведения в картинах и моих сценарных принципов. Едва ли такое отношение редакторов помогает кампании, подымаемой за привлечение в кино квалифицированных литературных сил».

Историю отклонения Совкино сценария Как поживаете? Маяковский описал в статье, озаглавленной «Караул!». «Никогда еще такой чепухи не слышал», «Сценарий непонятен массам», «Это эксперимент, а мы должны самоокупаться» — таковы были отзывы на сценарий членов правления Совкино.

В результате сценарные замыслы Маяковского не были осуществлены, не были доработаны и подвергнуты производственной проверке. Они печатаются в литературном наследии Маяковского, как некие киноновеллы, представляющие литературный, но не кинопроизводственный интерес.

А между тем, киноэскизы Маяковского помимо их литературного значения чрезвычайно ценны хотя бы как попытки создать жанр киногротеска, гротесковой кинокомедии, о которой у нас много говорят, но мало что делают.

За исключением сценария История одного нагана — сценария неудачного, шаблонного и для Маяковского по жанру совершенно нехарактерного, все сценарии написаны в жанре киногротеска с использованием приемов реализованной метафоры, гиперболы, каламбура, т. е. тех выразительных средств, которыми Маяковский так широко пользовался в своей поэзии.

Сценарии Маяковского — это попытка поэта, писателя использовать выразительные средства кинематографии для перенесения на экран своих поэтических замыслов, своего писательского «почерка». Это как бы автоинсценировка поэтом своей поэтической фантазии. Как художник непосредственно вырезывает свой рисунок в материале — на дереве, меди, так Маяковский создавал свои поэтические образы в материале кино. От этого своеобразна литературность сценариев Маяковского, отличающая их от близких ему по жанру фильмов Чарли Чаплина.

Вот несколько примеров чисто литературных кадров:

В сценарии Слон и спичка завтрестом мечтает о поездке за границу. Проходят кадры заграничной жизни. Последний кадр заведующий видит снятым отражением в воздушном шаре с веревочкой. К шару подносится спичка и шар лопается. Лопнула заграничная поездка.

В том же сценарии муж и жена загорают на солнце. И вдруг «жена снимает одну кожу с обгоревшего носа, затем другую. Подоспевший муж снимает полностью кожу с ноги, затем вторую, затем третью и ставит их рядом». Обступившая их толпа резюмирует: «Здорово загорели. Три шкуры слазят».

В сценарии Как поживаете Маяковский сконцентрировал все приемы своего сценарного письма, превращая сценарий в кинопоэму.

Самое начало сценария — встреча двух Маяковских, обращающихся друг к другу с вопросом «как поживаете», есть как бы реализация строчки поэмы «Про это»: «себе навстречу сам иду с подарками подмышками».

Маяковский идет с любимой девушкой — «на крыльях любви» — и у них появляются аэропланные крылья. Девушка и Маяковский вспархивают по лестнице. Каждая вещь в грязной комнате зацветает. Из чернильницы появляются лилии. Обои простого рисунка на наших глазах становятся рисунком-розочкой. Простая лампа становится люстрой.

Когда Маяковский с девушкой подходят к дому, то — «Вокруг зима, и только перед самым домом — цветущий садик, деревья с птицами. Фасад дома целиком устлан розами. Сидящий на лавочке в рубахе дворник отирает катящийся пот».

Когда Маяковский и девушка выходят из дома остывшие — «фасад дома. Цветы с фасада обрываются. На улице снег. Дворник в рубашке влезает в доху. Комната, пришедшая в норму, — обычного грязного вида. Из подъезда выходят (Маяковский и девушка). На нем ботики, у нее стоптанные каблуки».

Маяковский прекрасно сознавал трудности такого «метафорического» кинописьма. Заказывая Маяковскому сценарий к десятилетию Октябрьской революции, ВУФКУ предложило ему сюжет: «Некоему российскому обывателю подкинут ребенок. Обыватель в ужасе клянет его (ребенка), желает ему всяческих болезней: от одной он должен умереть. Но все болезни не берут ребенка — живучий подлец! Так рос ребенок, и теперь уже обыватель не может да и не хочет его смерти. Расшифровка этой аллегории такова: «Обыватель и есть наш обыватель, ребенок — советская власть, болезни — Деникин, Врангель, голод, тиф и т. д.».

Маяковский ответил: «Сценарий к десятилетию Октября я возьмусь делать с удовольствием. Основное ваше положение, что хорошо бы наперекор пафосным сценариям сделать веселый, — приветствую. Тему, предложенную вами, не считаю удобовыполнимой. Мне кажется, нельзя провести на целый сценарий реализованную метафору «ребенок — СССР». Даже в литературном произведении такая длительная возня с метафорой не убеждает».

◇

Маяковскому не удалось проверить и доработать свой кинометод. Он оставил нам в наследство незаконченные попытки создать сценарии, в которых сочетались бы две системы выразительных средств: поэтических и кинематографических. Он пытался создать киносатиры, кинопоэмы, кинолирику, т. е. пытался воплощать поэтические замыслы кинематографическими средствами.

Это — жанр необычный для кинематографии, но вполне законный. У нас даже были картины, приближающиеся к этому жанру, например, Три песни о Ленине.

Изучение кинодраматургического наследия Маяковского имеет безусловно очень большое и теоретическое и практическое значение для развития киноискусства, — для поисков новых путей кинематографического творчества.

От романа к фильму

И. Вайсфельд

С выходом в свет романа М. Шолохова «Поднятая целина» началась и его кинематографическая «биография». Несколько посредственных инсценировок создали было впечатление, что экранизация «Поднятой целины» невозможна. Казалось, что кинематограф, который уже перерос «стиль» инсценировок вроде Тихого Дона, еще не способен выразить глубину, сложность, пафос такого поистине эпического произведения, каким является роман Шолохова.

Картина Поднятая целина, созданная М. Шолоховым, С. Ермолинским, Ю. Райзманом, рассеяла это заблуждение. Она показала, что художники кино способны не только понять крупное литературное произведение, но и воплотить его так, чтобы события и образы фильма напоминали лучшие страницы романа. Картина пробуждает воспоминания о романе, заставляет вновь и вновь его перечитывать, сближает с его героями. Такую сцену из фильма, как например, запугивание Банника Нагульновым, по праву можно было бы назвать шедевром режиссерского мастерства, если бы в кино не опошлили этих слов неуместным их применением по любому поводу. Смотришь на Нагульнова и Банника, и возникают десятки ассоциаций: вспоминаешь и Разметнова, и его утренние объяснения с крестьянами, оставшимися в холодной, и Давыдова, который, затаив нежность и любовь к Нагульнову, обрушивает на него свой гнев, и Майданникова, все еще с тоской в сердце по мелкой собственности, но уже созидающего новый колхозный строй, и многое, многое из романа. Сцена образна и ассоциативна.

Далеко не всюду в фильме удалось достичь уровня этой сцены, но

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

Сценарий С. Ермолинского и М. Шолохова. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Добронравов в роли Давыдова и засл. арт. респ. М. Болдуман в роли Нагульнова

в ней выражено то, к чему стремился режиссер: художественная строгость, собранность, пренебрежение внешними эффектами и кинематографическим штукарством.

Несмотря на многочисленные художественные недостатки отдельных эпизодов (уже отмеченные критикой), картина в целом действительно напоминает великолепный роман Шолохова.

Бесспорно, в этом заключается сила фильма. Но в этом — и его слабость.

Почему?

Когда смотришь Поднятую целину, вспоминаешь роман, богатство его мыслей, сложность духовного мира, страстность и одержимость его героев, поток его неожиданных и часто трагических событий, его устремленность в будущее. А когда смотришь, допустим, Чапаева — на это время невольно забываешь повесть, по которой создана картина. И это — не упрек замечательному писателю-большевику Фурманову, а комплимент картине. Повесть увековечена независимо от картины. Но и картина увековечена в глазах зрителя независимо от повести. На примере Чапаева литература стала учителем кинематографа, чтобы ученик, выйдя в свет, вздохнул полной грудью и сам проникся питательной силой жизни. Поэтому Васильевы создали самостоятельное произведение искусства, сохранившее всю страстность, всю глубину, всю сложность и смелость красивого и вдохновенного творения Фурманова. Васильевы и инсценировали и не инсценировали повесть. Создавая Чапаева, они находились в гуще событий, стали близкими и задушевными друзьями своего героя. Их не могли радовать или огорчать совпадения или несовпадения с литературным первоисточником. Не в этом заключалось дело. Васильевы прониклись тайной художественного замысла Фурманова, и их картина «совпала» с самым сокровенным и дорогим в этом замысле. А, например, постановка театра МГСПС, текстуально более схожая с повестью, не «совпала». Видимо, здесь есть какая-то грань.

Фильм Поднятая целина по профессиональному мастерству часто подымается до уровня картины Чапаев, если бы в ней отсутствовали, к примеру, взаимоотношения Чапаева и Фурманова, эпизоды психической атаки или смерти Чапаева.

◇

Авторы фильма Поднятая целина слишком «инсценировали» роман. И сделали это настолько умно, тактично и изобретательно, что критика картины с позиций «чего в ней нет», вообще мало уместная, здесь просто невозможна. Картина выше такой критики, тем более что она действительно воспроизводит самые ответственные и очень сильные главы романа[1].

Но увлечение инсценировочными задачами так или иначе мстит за себя. Фильм несколько «запрофессионализирован» и оттого холодноват. Он блестяще решен композиционно, а в пределах композиции — режиссерски. Но довольно пространная по объему композиция фильма тесна. В ней не осталось места для шолоховской страстности, для того чтобы найти пластическое выражение сложности и подлинному драматизму человеческих взаимоотношений романа. Может быть такой подход к решению романа подсказан «советчиками»? Быть может роман — не короткая повесть, и его в кинематографе иначе не выразишь? Или то, что кажется драматизмом положений в романе, — в картине не больше, чем абстракция? Все эти бесчисленные извиняющие «может быть» возникают не для полемики. Они действительно существуют как непреодолимая трудность, если не стать на «чапаевские» позиции. С «чапаевских» позиций они перестают быть трудностями, превращаются в радостную, счастливую находку.

◇

Но о чем конкретно идет речь?

Выше уже было сказано — роман Шолохова весь обращен в будущее. В этом его современность и его историчность. После картины Поднятая целина не нужно делать второй серии, первая заканчивается как апофеоз. В ней ничто не обещает развития. Она останавливает историю, как киномеханик останавливает кадр картины, который нужно рассмотреть. Речь идет, конечно, не о том, что концовка переносит зрителя в наши дни, изображая осуществление коллективизации в нашей стране. Такое дополнение, вообще говоря, не лишне. Речь идет о людях, их характеристиках в картине.

Середняк Кондрат Майданников, герой колхозного строительства, ударник посевной, так отвечает в романе Нагульнову на вопрос, почему он не вступает в партию:

«А через то не могу, что вот я зараз в колхозе, а об своем добре хвораю... — Губы Кондрата дрогнули, он перешел на быстрый шопот:— По своим быкам хвораю душой, и жалко мне их... Не такой за ними догляд, как надо бы... Конишке

[1] И авторы настойчиво этого добивались. Режиссер Ю. Райзман в газете «Кино» даже жаловался на то, что некоторые советчики рекомендовали ему вовсе не снимать таких сцен, как избиение Давыдова.

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

Сценарий С. Ермолинского и М. Шолохова. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: Давыдов (нар. арт. СССР Б. Добронравов) выступает с предложением организовать колхоз

«ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

Сценарий С. Ермолинского и М. Шолохова. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: эпизод избиения Давыдова (нар. арт. СССР Б. Добронравов)

Акимка Бесхлебнов на волочьбе шею натер хомутом, поглядел я — и сутки через это не жрал... Можно ли на малую лошадь здоровый хомут надевать? Через это и не могу. Раз я ишо не отрешился от собственности, значит мне и в партии не дозволяет совесть быть. Я так понимаю» (стр. 360, изд. ГИХЛ, 1937 г.).

Майданников бесповоротно стал на путь колхозной жизни, но он еще «хворает» по собственности, и видно, что эта хворь пройдет. Это психологическая деталь, верная не только с точки зрения исторической, придает движение характеру, создает то целое, которое в искусстве называется образом.

За несколько страниц до этого Тимофей Рваный через Островнова связывается с Лушкой, теперь близким для Давыдова человеком.

Сороковая (последняя) глава романа посвящена возвращению Половцева и Лятьевского в Гремячий Лог.

«Заслышав глухой половцевский басок, Яков Лукич обессиленно прислонился спиной к стенке, схватился за голову...

Старое начиналось сызнова».

Заметим, это — последняя строка первой книги «Поднятой целины», дальше следует «конец». Мог ли этим кончаться фильм? Вероятнее всего, нет. Да и не в этом дело — в сопоставлении цитат из книги с картиной. Дело во внутреннем художественном решении образов, в исторической перспективе, которую это решение дает, в общем эмоциональном движении картины.

В последнем эпизоде Великого гражданина у гроба Шахова показан диверсант. Для нас и сейчас не важно, как это выглядит с точки зрения композиционной, но с исторической и эмоциональной это бесспорно верно.

Если финал фильма Поднятая целина трудно оправдать логически, то эмоционально он абсолютно неоправдан. Он рассудочен, неассоциативен и построен на недоверии к зрителю, лишая его самого драгоценного в восприятии произведений искусства — возможности жить вместе с героями и, оставляя в своей душе их образы, отдавать частицу своего волнения, своей любви и нежности — одним и своей ненависти и гнева — другим. Финал картины Поднятая целина хотя монументален, но неподвижен; верно рассчитан, но не строг; условен, но не необходим.

Он как в фокусе обнаружил недостатки метода авторов картины, распределяющих дозами «оптимизм» как некое возбуждающее вспрыскивание в оправдание кажущейся смелости.

Этот тон извиняющего умолчания особенно разителен на примере Нагульнова. Болдуман исполняет эту роль с покоряющей силой. Он напоминает Бабочкина из Чапаева. Вот где сказалось и превосходное чутье и мастерство Райзмана.

«Но» заключается в ограничительном толковании образа. Нагульнов в картине — просто несдержанный, вспыльчивый, неуравновешенный человек. В нем нет идейной страстности и одержимости, создающей противоречивость поступков, не раз ставившую Давыдова в тупик. Если угодно, Нагульнов — трагическая фигура, трагизм которой снимается возвышающим «очищением».

Шолоховский Нагульнов ярко предстает в комплексе событий, связанных с его исключением из партии, начиная с посещения Нагульнова Разметновым, который решил поделиться с другом своим горем — уходом от него жены. Нагульнов отвечает Разметнову убежденной и оттого трогательной отповедью на этико-моральные темы, отповедью, которая внушает Разметнову грустные мысли о Нагульнове: «Он бы, чего доброго, додумался весь мужской класс выхолостить, чтобы от социализма не отвлекались!»

Далее следует известная сцена изучения Нагульновым английского языка.

«Много у них слов, взятых от нас, но только они концы свои к ним попридумали. По нашему, к примеру, «пролетариат» и по ихнему также, окромя конца, и то же самое слово «революция» и «коммунизм». Они в концах какое-то шипение произносят, вроде злобствуют на эти слова, но куда же от них денешься? Эти слова по всему миру корения пустили, — хошь не хошь, а приходится их говорить».

В этой сцене Нагульнов предстает перед читателем во всей непосредственности своей чистой натуры, и наивность его космополитической концепции вызывает дружескую улыбку. После этой сцены, полной лиризма и юмора, сразу эпизод в эпизод идет трагический взрыв — сцена исключения Нагульнова из партии, лишенная всякого мелодраматизма и закругленности. Здесь идейная убежденность и своеобразная законченность этого образа предстает уже в ином, не юмористическом освещении.

Исключенный из партии Нагульнов — один в поле. Он твердо решает покончить с собой. И только мысль о том, что Банник ухмыльнется на его могиле, сначала останавливает, а за-

тем ожесточает Нагульнова. Он решает бороться. Он видит на поле перестоявшуюся землю, которую нужно засевать. Он идет в станицу, чтобы поднять людей на сев, ничего не подозревая о происходящих там событиях (отметим, что, в отличие от остальных, сцена в поле, конечно, чисто литературная). В станице он застает казаков, расхищающих семенной фонд после избиения Давыдова. Тут Нагульнов преображается. Он весь — борьба, действие, напор... Какой сложный, противоречивый, богатый содержанием образ! Горячность — только черточка его характера, одна из форм проявления этой оригинальной натуры. Без понимания истоков нагульновского характера все остальное — это поверхность образа, одна пена бурлящего, но невидимого потока. Повторяем, характерные черты Нагульнова выражены в картине превосходно. Но не больше, чем черты характера. Получается, что киноискусству недоступно изображение сложной противоречивости характера, внутренних особенностей образа своими специфическими средствами. Если это так, картина Поднятая целина свободна от упреков.

Тогда нет необходимости говорить и о Давыдове, которого безукоризненно играет Б. Добронравов. Ведь Давыдов в фильме тоже не знает тяжелой, но одухотворяющей внутренней борьбы и преодоления трудностей, которые придают подлинное значение победе. Он не задумывается, отдавать ли имущество выходцам из колхоза, что делать с Нагульновым, выступающим в пьяном виде на собрании ячейки с путаной речью. Его не мучает любовь к Лушке. Без страха и сомнения, привычно, пашет он положенную норму. Человек живой и находчивый, Давыдов в фильме не предстал как образ. Поэтому его столкновения с другими людьми, изображенными по тому же принципу, менее драматичны и страстны, чем они могли быть. Не композиция и средства выразительности подчинены здесь задаче создания образа, а, напротив, движение образа подчинено сюжетному ходу. Оттого изображение получилось плоскостным, а не объемным, рельефным, но не глубоким. И то, что в упоминавшемся уже Чапаеве было главным и основным — изображение внутреннего мира людей и сокровенных качеств их души — в Поднятой целине превратилось в несуществующее даже как задание, как цель художника.

◇

Картиной Поднятая целина режиссер Ю. Райзман еще раз показал свое выверенное мастерство работы с актером, мизансцены, монтажного ритма. В отдельных фрагментах произведения он нашел простоту, пусть скуповатую, но выразительную. И картина — в пределах задуманного авторами, повторяем, — ценна и полезна несмотря на ее частные недостатки.

Но она не поднялась, думается, до уровня действительных событий жизни и не затронула сердцевины литературного произведения. Многое в ней получило бытовое снижение и не приобрело подлинной романтичности. На какое-то мгновение она внушала сомнение: да способно ли вообще киноискусство затрагивать сферу внутренних переживаний человека, способно ли оно донести до экрана сложность и богатство изображаемого мира, может ли оно быть таким же смелым и новаторским искусством как литература, или оно обречено быть второстепенным видом художественного творчества?..

Практика советского кино последних лет показала, что природа киноискусства здесь не при чем. Тот, кто не ограничивается ролью передовика в арьергарде, а выступает как смелый разведчик, тесно связанный с армией, но ищущий новых путей и обходящий проторенные тропинки, чтобы итти вперед, пусть иногда срываясь и путаясь, тот находит в киноискусстве такие возможности, о которых нельзя было и мечтать. Для этого, кроме благоразумия, нужна еще решимость дерзать, не боясь, что от этого сердце начнет биться учащеннее и сильнее.

У Райзмана можно многому учиться. Но по Поднятой целине у него нельзя учиться смелости и страстности. То, что сказано в фильме Поднятая целина, — это правда. Но не вся. И, если можно так выразиться, правда больших страстей и мыслей заменена в нем правдоподобием. Богатство чувств — поверхностной эмоциональной интонацией.

И если это позволено делать Райзману, то почему на такой путь не стать другим? Неудивительно поэтому, что, например, в Большой жизни появляется в отличие от одноименного сценария и романа «Человек идет в гору» специальный персонаж, который замещает главного героя во всех его рискованных положениях, неправильностях поведения. И если в сценарии, например, героя увольняют с шахты, а секретарь парткома продолжает вести с ним работу, чтобы вернуть его в ряды честных тружеников, то в картине увольняется инкогнито. И тот же секретарь, уже с благополучным героем, продолжает автоматически делать все остальное, предусмотренное сценарием. И если в сценарии герой в состоянии аффекта обманывает доверие секретаря и совершает хулиганский поступок, то в фильме Большая жизнь это неприятное поручение вверено другому действующему лицу, на то специально уполномоченному. Эдакий заменитель, имитирующий подлинник. Так рождается искусство, где все правда и в то же время и неправда, и как будто волнующе и одновременно холодновато, и живо и статично.

Райзман меньше повинен в этом. И его картина меньше всего похожа на суррогатное творчество. Она порождена благородным романом и выверенным мастерством. Но то, что передовой мастер, на примере которого учатся многие, не ставит перед собой самых сложных, самых смелых, самых ответственных задач, какие только доступны киноискусству, не проникается сам материалом действительности,— уже одно это представляет опасность и для самого режиссера и для всего советского кино.

Чем скорее опасность эта будет замечена и побеждена, тем лучше.

Уроки пяти кинокомедий

В. Катинов

На экран вышли и выходят пять новых кинокомедий.

Казалось бы, что одновременный выход пяти новых комедий должен был превратиться в праздник творческих работников комедийного фильма. К сожалению, качество этих фильмов разбивает это оптимистическое предположение.

Можно смело сказать, что благодушно настроенному критику, ищущему на экранах творческие удачи, нечего делать с рецензируемыми фильмами.

С другой стороны, неудачи этих комедий чрезвычайно характерны. Этот негативный опыт необходимо проанализировать, чтобы предостеречь остальных творческих работников комедийного жанра от повторения допущенных ошибок.

◇

Опыт пяти новых комедий безусловно поучителен.

Сценаристы Карсанидзе и Гогодзе создали комедийный сюжет. В зажиточном колхозе жил немолодой колхозник Сандро. Хороший работник, передовой ударник, он пользовался любовью колхозников. Казалось, что Сандро достиг всего, о чем может мечтать честный колхозник. Но Сандро не был счастлив: прожив более половины своей жизни, он не успел жениться. В этом же дружном и богатом колхозе жила одинокая женщина. На нее обратил внимание Сандро. Застенчивый характер и отсутствие юного задора мешали Сандро объясниться с расположенной к нему женщиной. На помощь пришли колхозники; они помогли Сандро наладить семейную жизнь.

В колхозе была организована футбольная команда старичков. Эта команда в конце-концов победила команду молодежи. Капитан команды Сандро вновь почувствовал себя молодым, обрел веру в себя, преодолел свою застенчивость и в конце-концов объяснился со своей будущей женой.

Неплохой сюжет придумали Карсанидзе и Гогодзе. Развивая его, можно было создать хорошую комедию о дружбе колхозников, заботящихся о счастье каждого члена колхоза.

По этому сценарию режиссер Тбилисской киностудии К. Микаберидзе поставил фильм Запоздалый жених. В основном режиссер сохранил ход комедийной интриги сценария; он

«АРИНКА»

Сценарий М. Тевелева и С. Полоцкого. Режиссеры Н. Кошеверова и Ю. Музыкант. Оператор А. Дудко. Ленфильм. На фото: арт. Л. Емельянцева в роли Аринки и арт. М. Барабанова в роли секретаря

внес лишь корректив в трактовку основных героев, сделав их молодыми. Режиссер, очевидно, считал, что пожилые колхозники — малоинтересные персонажи для героев советской комедии.

От этой операции комедия потеряла всякий смысл. Комедийные ситуации утратили свои мотивировки. Вместо трогательной и убедительной заботы колхозников о личном счастье двух немолодых людей, счастье запоздалом, которое может и не состояться, получился фильм о неоправданной возне всего колхоза вокруг любви двух молодых людей. Для зрителя совершенно ясно, что здоровенный молодой парень Сандро и без всякого вмешательства колхозников сам сумеет объясниться с любимой девушкой (которая, кстати, тоже его любит) и устроит свое семейное счастье. Потеряла всякий смысл и история с футбольной командой. Совершенно непонятно, почему молодой колхозник Сандро оказывается в команде стариков. Не имеет сейчас никакого сюжетного смысла и победа команды стариков, ибо возраст Сандро снимает звучание темы возвращенной молодости.

Выхолостив основное содержание сценария, режиссер в погоне за смехом встал на путь дешевого комикования.

Смех в комедии сильное оружие. При помощи сатирического смеха можно добивать отживающие, классово-враждебные явления действительности. Недаром Маркс писал, что «человечество, смеясь, расстается со своим прошлым». Оперируя юмором и иронией, художник высмеивает частные недостатки наших людей, строителей социалистического общества. Заражающий смех оптимистического героя прямо выполняет жизнеутверждающую задачу. Но смехом нужно пользоваться со снайперской точностью.

Если смех применяют вслепую, без достаточного расчета, то он скорее приводит к беде, чем к творческой удаче. Так, во всяком случае, получилось в фильме Запоздалый жених.

У ковра, вывешенного на дворе, стоит Сандро. С другой стороны с палкой в руках к ковру подходит женщина. Не замечая Сандро, она начинает выколачивать пыль. Удар приходится по спине Сандро. Всякий нормальный человек, получив удар, постарался бы отбежать от ковра. Но, по мнению постановщика фильма, это не было бы смешно. В погоне за смехом режиссер Микаберидзе заставляет актера передвигаться вдоль ковра и получать новые и новые удары. Таким образом, герой фильма получает в этом эпизоде новую и неожиданную характеристику — непроходимую тупость.

В другом месте фильма Сандро едет на мотоцикле. Впереди мотоцикла оказывается пожилой колхозник. Заметив опасность, он бежит впереди мотоцикла. Бедняге, очевидно не приходит в голову отскочить в сторону. Во всяком случае режиссер ему этого не позволяет, опять-таки опасаясь, что это было бы не смешно.

В фильме все падают, беспричинно хохочут, совершают нелепые поступки — все для того, чтобы во что бы то ни стало рассмешить зрителя. Режиссер явно недоучел уровня зрителя. Фильм Запоздалый жених вызовет у советского зрителя скорее раздражение и досаду, чем смех.

Добролюбов писал: «Для нас не столько важно то, что хотел сказать автор, сколько то, что сказалось им...»

Возможно, что режиссер Микаберидзе стремился сделать комедию о способных, остроумных колхозниках. Получился же фильм о глупых людях, смеющихся, к удивлению зрителя, без всякого повода и основания. Так неумелое пользование смехом уничтожило все благие намерения постановщика. Это — первый поучительный вывод, вытекающий из этого фильма.

Кроме того опыт создания фильма Запоздалый жених показывает, как полезно режиссеру уметь читать сценарий. Нет спора, с комедийной кинодраматургией у нас неблагополучно. Мы еще остановимся на этом серьезном и большом вопросе. Тем обиднее, когда ростки интересного сюжета затаптываются режиссерским произволом.

Наконец, в связи с фильмом Запоздалый жених остро ставится вопрос о кинематографическом руководстве студий. Режиссер Микаберидзе не понял сценария, не сумел его прочесть. Но ведь постановщиком руководит художественный руководитель и директор студии. Режиссерская экспликация утверждается руководством студии, которое утверждает и выбранных актеров. Ведь очевидно, что руководство студии существует не для цензурных функций. Следовательно, за творческий провал фильма Запоздалый жених вместе с режиссером должны нести ответственность и руководители студии.

◇

История фильма Запоздалый жених показывает, что на основе интересного сценарного замысла неполноценный съемочный коллектив может создать весьма посредственное произведение.

Но нередко бывает и так, что квалифицированный режиссер никак не преодолевает недостатки литературного материала. В таком положении оказался режиссер Одесской киносту-

---

«ЗАПОЗДАЛЫЙ ЖЕНИХ»

Сценарий К. Гогодзе и В. Карсанидзе. Режиссер К. Микаберидзе. Оператор Ф. Высоцкий. Тбилисская киностудия. На фото: арт. А. Квалиашвили в роли Луки

дии Ю. Тарич в работе над фильмом Небеса по сценарию В. Витковича и С. Тадэ.

Комедия Небеса получилась мало убедительной, а во второй своей половине — претенциозной, бессюжетной, мало художественной.

В этом произведении тема фильма и сценария — пропаганда деятельности гражданской авиации — существует сама по себе, а сюжет (двое влюбленных друг в друга героев испытывают затруднения из-за противодействия отца героини) сам по себе. В результате фильм лишен необходимого идейно-художественного единства. Комедия отяжелена эпизодами, введенными в нее лишь для пропаганды разностороннего применения гражданской авиации. Особенно ощутимо это во второй половине фильма. Сюжет о судьбе двух влюбленных заканчивается в фильме задолго до его финала. Примерно в середине картины летчик увозит героиню на гидросамолете и здесь же в воздухе герои комедии объясняются друг другу в любви. Судьбы персонажей решены. Правда, строптивый папаша не дал еще благословения дочери на брак, но вряд ли в наших условиях этот мотив сможет вызвать беспокойство у зрителя за судьбу героини. Строго говоря, фильм Небеса следовало бы закончить вскоре после эпизода объяснения в любви на гидросамолете. Но вопреки сюжетной логике фильм получает искусственное продолжение. По авторскому и режиссерскому произволу на море начинается шторм, который стихает так же неожиданно, как и возникает. На мачте среди безбрежного моря мы обнаруживаем недооценивающего авиацию папашу нашей героини. Конечно, его обнаруживает и спасает на самолете герой фильма — летчик. Затем в колхозе торжественно открывается парашютная вышка. Одним из членов парашютного кружка оказывается тот же папаша, председатель колхоза.

Все эти эпизоды лежат за пределами основного сюжета фильма.

Л. Н. Толстой писал в дневнике, что далеко не всякая мысль заслуживает образного раскрытия средствами искусства. Это полезное замечание, к сожалению, запамятовали авторы фильма Небеса. О видах гражданской авиации можно написать хорошую газетную или журнальную статью. Можно создать нужную техфильмовскую, пропагандистскую кинокартину, но парашютная вышка, аэросев, использование авиации на море — сами по себе как тема не могут быть превращены в идейную основу художественного фильма.

Создается впечатление, что авторы многих комедий сами не очень верят в идейную емкость найденных сюжет-

«НЕБЕСА»

Сценарий В. Витковича и С. Тадэ. Режиссер Ю. Тарич. Оператор Н. Большеков. Одесская киностудия. На фото арт. Н. Никитина в роли Вари

ных коллизий, центральных конфликтов. Вместо того чтобы убедительно и ярко развивать положенный в основу фильма сюжет и через него средствами искусства выражать идейную основу своего замысла, авторы привлекают новые, не органичные для данного сюжета и образного строя мотивы и в них ищут политическую нагрузку, оправдывающую существование этих комедий на советском экране.

Так написан сценарий Небеса (комедия заключена в сюжет двух влюбленных, идея — во внекомедийном показе деятельности гражданской авиации) [1].

◇

Аналогичная ошибка сделана и в неплохом в целом фильме Аринка. Очевидно для поднятия политической значимости фильма авторы включили в ткань повествования мотив диверсанта и мотив стариков-пенсионеров, возвращающихся на работу, хотя никакой внутренней сюжетной надобности в этом нет.

Возникает вопрос, почему авторы этих сценариев проявляют такое неверие к центральным коллизиям, конфликтам, положенным в основу их сценариев. Почему поиски идейной нагрузки комедий побуждают их вставать на путь порочного, нехудожественного решения задачи.

Напрашивается предположение, что найденные сюжеты неполноценны в своей основе.

Ошибки в построении сюжета фильмов Небеса и Аринка, остро ставят вопрос о качестве нашей комедийной кинодраматургии. Недостатки ее не исчерпываются легковесностью и традиционностью центральных коллизий и рационалистическим решением тематических задач.

Подавляющее большинство новых комедий страдает недостаточной логичностью в раскрытии характерных персонажей.

Непоследовательность характера героя должна быть внутренне последовательна. Об этом, к сожалению, мало заботились многие авторы комедий. Проиллюстрируем это на примерах. Героиня фильма Небеса узнает, что отец чинит препятствия ее общению с любимым летчиком. Она устраивает отцу скандал и уходит из дому. Казалось, что в девушке пробудилось чувство борьбы за свое счастье. Но вместо ожидаемой борьбы с отцом девушка в следующем же эпизоде мирно отправляется с ним на путину. Она забыла и о желании встретиться с любимым человеком и о своем бунте против деспотизма отца.

В Запоздалом женихе неловкий Сандро падает с велосипеда и разламывает его на части. Несколько позже авторы фильма усаживают Сандро на мотоцикл и к удивлению зрителя Сандро оказывается опытным мотоциклистом.

В том же фильме неловкий и застенчивый Сандро одерживает со своей командой победу на футбольном поле. Казалось бы, теперь Сандро должен хоть немного поверить в се-

[1] Редакция считает необходимым: оговорить свое несогласие с этой оценкой сценария и фильма Небеса. Тов. В. Катинов склонен искать причину всех неудач фильма в сценарии. Ознакомление со сценарием показывает, что во многом он давал гораздо более яркий материал (например, образ председателя колхоза), чем тот, который воплощен режиссером. Таким образом, основную часть вины за неудачу фильма Небеса следует отнести за счет режиссерской работы.

бя. Но логика движения характера мало интересовала авторов фильма. В угоду внешним сюжетным положениям Сандро и дальше действует как неловкий и застенчивый человек. Футбольный матч превращается в ненужный аттракцион.

Игнорирование логики движения образа, комикование ради комикования, однообразие ситуаций, низкая культура диалога — далеко не полный список недостатков сценариев этих комедий.

Вопрос мастерства комедийных кинодраматургов — очевидно, основной вопрос, без решения которого не удастся двинуть вперед нашу комедийную кинематографию. Глубоко ошибаются те руководители, которые полагают, что эту проблему можно разрешить самотеком, без изменения положения автора на производстве, без пересмотра существующей системы мелкой опеки автора бесконечными инстанциями.

Но основная проблема советской кинокомедии — это проблема партийности, другими словами — это проблема отношения комедийных кинодраматургов к действительности. В конце статьи мы еще остановимся на этом вопросе.

◇

Было бы несправедливо нивелировать качество пяти новых кинокомедий. Сравнение фильмов Запоздалый жених и Небеса показывает различие их недостатков, разный уровень режиссерского мастерства. На эти фильмы не похожа новая комедия Ленинградской киностудии Аринка, хотя в основе ее лежат недостатки, встречающиеся и в других комедиях.

Это, пожалуй, лучший фильм среди рассматриваемых комедий. В этом фильме режиссеров Ю. Музыканта и Н. Кошеверовой встречаются хорошие, подлинно комедийные ситуации (например, в серии эпизодов, связанных с приездом Аринки в управление железной дороги). Многое здесь решено изобретательно и свежо. Аринку не пускают к железнодорожному бюрократу. Она идет в буфет, покупает двадцать стаканов чая и с ними проникает в кабинет. Решено это очень остроумно. Выгнанная из кабинета Аринка к удивлению железнодорожного бюрократа снова оказывается около него. Остроумно решено и дальнейшее поведение Аринки в театре, построенное на неожиданном для бюрократа появлении молодой героини. Все эти сцены раскрывают характер Аринки, настойчиво борющейся за сохранение железнодорожного поста, и бичуют железнодорожника-бюрократа. Хорошо выписана в сценарии драматургов С. Полоцкого и М. Тевелева и вся сюжетная линия помощника машиниста.

Приятно решена и лирическая линия любви Аринки к машинисту. К сожалению, невыразительная игра артиста А. Кулакова несколько снижает звучание этой темы. Кстати сказать, лиризм почти отсутствует в остальных четырех комедиях, хотя сюжеты большинства их построены на любовной коллизии.

В связи с Аринкой следует поговорить о комедийных актерах. Литературный образ получает экранную жизнь прежде всего через актера. Не случайно вся драматургия создавалась при большом уважении и внимании авторов к актеру. Шекспир, Мольер, Островский и многие другие классики драматургии жили одной жизнью с театром, постоянно общались с актерами и писали роли на определенных актеров. Когда мы говорим о фильмах Огни большого города и Новые времена, мы прежде всего подразумеваем Чаплина-актера. Называя фильмы Наше гостеприимство, Генерал или Одержимый, мы вспоминаем Бестер Кейтона. Культура комедийного актера нарождается и в советской кинематографии, ее нужно всячески развивать. Но пять новых сценариев, за ничтожным исключением, дают актерам очень бледный материал. Вместо ролей — голые схемы, вместо эмоций — трафаретные, мелкие и поверхностные реакции. На основе этих «ролей» актерам нечего делать. Не случайно талантливые актеры, занятые в этих комедиях, — Н. Крючков и З. Федорова (Станица Дальняя), П. Алейников и П. Репнин (Шуми городок), И. Чувелев (Небеса) — не говорят с экрана ничего нового, в лучшем случае повторяются, а иногда идут назад (П. Алейников в роли Васи-изобретателя из фильма Шуми городок).

В Небесах роль колхозной девушки Вари играет Н. Никитина, молодая талантливая, темпераментная и своеобразная актриса. И нельзя побороть чувства досады и раздражения, когда видишь, какой жалкий материал уготовили ей авторы и режиссер фильма.

Среди галлереи тусклых ролей этих комедий выделяется образ помощника машиниста из фильма Аринка в превосходном исполнении арт. П. Суханова. На основе несложного, но четкого рисунка роли (помощник машиниста ухаживает за девушкой машиниста, чтобы вызвать ревность у друга и помирить влюбленных) П. Суханов создал живой образ жизнерадостного советского парня, хорошего товарища.

◇

Остановимся теперь на комедиях Шуми городок (режиссер Н. Садкович, Киевская киностудия) и Станица Дальняя (режиссер Е. Червякова, Ленфильм). В комедии Садковича колхозный изобретатель Вася борется за осуществление своего проекта передвижки зданий. Действие развивается в маленьком провинциальном городке. В комедии Червякова — маневры Красной Армии с участием колхозников казачьей станицы; борьба женщин за свое равноправие.

При всей разнице сюжетов эти фильмы схожи в одном: они скучны и неубедительны. Кажется, Вольтер говорил, что все жанры в искусстве хороши, кроме скучных. Ощущение утомления — основное ощущение при восприятии этих фильмов, хотя в них есть неплохие комедийные ситуации. Так, например, эпизод из Станицы Дальней, когда старуха с применением «военной» хитрости запирает в избе разведчиков из «вражеского» лагеря, сам по себе сделан хорошо.

Но отдельные хорошие сцены не спасают этих фильмов; достоинства частностей не могут искупить недостатки целого.

События, происходящие в обоих фильмах, производят впечатление надуманности, немотивированности.

Комедийный жанр допускает любое стечение обстоятельств. Кви-про-кво, недоразумение, путаница — обусловлены самой природой комедии. В фильме Наше гостеприимство с участием Бестер Кейтона поезд сходит с рельсов и долго катится по шоссейной дороге. Никто из пассажиров этого не замечает. Не замечает внешней нелепости этой ситуации и зритель. Не замечает потому, что она внутренне мотивирована ироническим отношением режиссера к первой в мире железной дороге. Но за исключительностью комедийной ситуации всегда должны ощущаться подлинные человеческие отношения,

раскрываемые через парадоксальную форму комедийного сюжета.

В комедии Шуми городок (сценарий Н. Шпиковского) есть парадоксальная как будто бы комедийная ситуация. Руководители городка занимаются реконструкцией и принимают решение передвинуть жилой дом. При другом решении эта ситуация могла прозвучать убедительно. В комедии Садковича она раздражает. Прежде всего ощущается «конъюнктурность» авторского замысла. Уже из-за этого подрывается доверие к этой ситуации. Развивая конфликт, авторы стремились комиковать во что бы то ни стало, не очень разбираясь в средствах. Здесь и бюрократ, и дурак брандмайор, регулирующий движение на почти пустом перекрестке, и очередь провинциальных обывателей, идущая за уезжающим ларьком с пивом и т. д. и т. п. При такой невзыскательности к смеху люди нашей «провинции» оказались оглупленными.

Не убедительное, а потому не радостное впечатление производит и фильм Станица Дальняя (сцен. Б. Чиркова). Здесь как будто все на месте. Кто может возразить против попытки показать активное участие колхозников в маневрах РККА? Не вызывает сама по себе никаких сомнений и тема борьбы женщин за свои права с упрямым колхозным руководителем.

Но события Станицы Дальней производят неубедительное впечатление. Прежде всего, авторы не сочли нужным найти достаточную мотивировку, психологически побуждающую пожилых колхозников активно участвовать в маневрах. История «бабьего бунта» уж очень неправдоподобна и немотивирована.

Очевидно, комедийный жанр не снимает проблему внешней и внутренней мотивировки действия.

В подмене жизненных наблюдений литературными и кинематографическими реминисценциями можно упрекнуть и авторов многих комедий. Поэтому некоторые ситуации в Аринке полностью совпадают с ситуациями комедии Небеса.

Аринка, стремясь объясниться с любимым машинистом, пишет громадными буквами на железнодорожной насыпи «записку». В фильме Небеса та же ситуация затрудненной встречи героев. Героиня выводит трактором на земле замыслова-тую борозду, которая при взгляде с воздуха (герой — летчик) оказывается словом «вернись». В Аринке кочегару предлагают папиросу. Он берет ее и затем возвращает со словами: «Благодарю. Я не курю». Тот же трюк с папиросой и с тем же диалогом показан и в Небесах.

«СТАНИЦА ДАЛЬНЯЯ»

Сценарий Б. Чиркова. Режиссер Е. Червяков. Оператор С. Беляев. Ленфильм. На фото (справа): арт. Зоя Федорова в роли Дарьи

◇

Рассмотрим центральные коллизии всех этих комедий, основные пружины, придающие их сюжетам драматургическое действие.

О чем говорят и от чего предостерегают сюжеты этих комедий?

Во всех пяти комедиях фигурируют влюбленные друг в друга герои. Разумеется, что в самом этом мотиве нет ничего порочного. Повествовать о любви советского человека — значит раскрывать много новых качеств наших людей, новые отношения, рожденные революцией.

Недаром В. Маяковский говорил, что

От любви надо мосты строить
да ребят рожать.

Передовое искусство всех времен и народов никогда не чуждалось песни о любви. Но в слова о любви большие художники всегда вкладывали глубочайший смысл.

История Ромео и Джульетты — не только пламенный гимн большой и чистой любви, но и страстный протест против предрассудков общества, мешающего этой любви.

Любовь Бестер Кейтона к девушке из вражеского рода (Наше гостеприимство) наряду с темой большого и чистого чувства в своеобразном, сатирическом ракурсе ставит тему Монтекки и Капулетти. Наблюдая за развитием этого чувства, зритель одновременно негодует на мертвые нравственные формы, порой еще бытующие в жизни.

Полна глубокого смысла и любовь Мэри к советскому человеку в фильме Цирк. Предположение Мэри, что существование черного сына делает невозможным ее брак с европейцем, вскрывает ограниченность и уродливость нравов капиталистического общества.

Основной порок любовных коллизий разбираемых комедий заключается в том, что любовь трактуется в них мелко, бессодержательно, информационно. Любовь дается здесь как традиционный аттрибут сюжета, ничему не учит и ничего не несет.

Поэтому так примитивно решают авторы затруднения, возникающие между влюбленными.

Шофер Галя из фильма Шуми городок в результате недоразумения заподозревает изобретателя Васю в моральной нечистоплотности. Мы не против комедийного недоразумения. В Трактористах конфликт тоже построен на недоразу-

мении, пользуясь которым Ё. Помещикову удалось развернуть интересный характер демобилизованного танкиста. Но в Шуми городке указанное недоразумение ни к чему не ведет и ничего не раскрывает. Сюжет превращается в мелкий и ненужный анекдот.

Любви Аринки и машиниста мешает отец героини, в результате случайного сцепления обстоятельств недолюбливающий машиниста. Но за этой случайностью опять нет никакой мысли. Комедийный сюжет вертится на холостом ходу. Авторы, как бы испугавшись этого, забыли в середине фильма об отце и пригласили помощника машиниста, при помощи которого и разрешается сюжет.

В фильме Небеса тормозным началом любовного сюжета опять оказывается отец героини. Не слишком ли часто в этих комедиях упрямые отцы мешают счастью своих дочерей? Не злоупотребляют ли авторы традиционной схемой буржуазного романа, мало подходящей для советской действительности? Не выпускаются ли комедийные стрелы этих произведений в безвоздушное пространство?

Сюжет Запоздалого жениха с внутренним конфликтом между влюбленными героями позволял интересно развернуть тему любви. Но возможность эта никак не использована. Сюжеты комедий Аринка, Шуми городок и Небеса построены по канонической схеме буржуазного романа и драмы: любви двух чистых героев мешают внешние обстоятельства. В некоторых случаях борьбе героев с внешними препятствиями помогают друзья влюбленных.

Эта схема, освященная веками, возникла в буржуазном искусстве далеко не случайно. Но в наших условиях, когда общество не противостоит человеку, где нет социального, расового и имущественного неравенства, такие сюжеты становятся архаическими.

В этом смысле сюжетная схема Запоздалого жениха принципиально интереснее сюжетных коллизий всех остальных комедий. Необходимое для драматургии противодействие перенесено авторами в характеры самих влюбленных героев; среда колхозников не противостоит героям, а, наоборот, помогает налаживанию счастья влюбленных. К сожалению, низкое качество фильма дискредитирует это здоровое зерно.

Теперь ясно, почему в разных фильмах одни и те же ситуации и трюки. Работая на старых сюжетных схемах, авторы этих комедий чрезвычайно суживают возможности своей творческой фантазии. Традиционные сюжетные ходы толкают авторов не на широкий путь жизненных наблюдений, а к литературным и кинематографическим образцам прошлого. Чем уже путь, тем вероятнее возможность встречи. Плавая по узкому фарватеру, авторы постоянно встречаются. Вместо того чтобы стать на единственно правильный путь радикального переосмысливания центральных конфликтов — путь учебы у жизни — авторы предпочли итти на компромиссные решения. Так появились в комедиях диверсанты, шторм на море, парашютные вышки...

Неустойчивые здания этих комедий обросли заплатами, но не стали крепче.

◇

Наше социалистическое искусство выполняет благородную познавательную функцию. Оно расширяет круг знаний советского зрителя о нашей действительности. Оно не только рассказывает о мире, но и учит этот мир изменять.

В общественном смысле основная ценность искусства сводится к познавательной и активно-революционной функции.

Что же с этой точки зрения несут в зрительный зал пять новых комедий?

Если бы появился такой кинозритель, который судил бы о нашей действительности только на основании кинематографических фильмов, то зритель этот после просмотра новых кинокомедий составил бы себе по меньшей мере странное представление о нашей жизни. Поверив фильмам Шуми городок и Аринка, зритель решил бы, что основным камнем преткновения, мешающим нашему движению вперед, оказывается мелкий бюрократ. Кроме этих бюрократов наш зритель увидел бы еще некоторых конкретных носителей зла: маленького чиновника, мещанина Семячкина, возвращающегося с дачи; дурака брандмайора, ломающего хороший дом; сонного пожарного женофоба предколхоза и другого председателя колхоза, до конца фильма не желающего понять значение гражданской авиации. Обратив внимание на молодое поколение героев этих фильмов, этот кинозритель констатировал бы, что советские люди в возрасте до тридцати лет вообще никакими изъянами не страдают. Все они понемногу занимаются производственными делами и помногу делами личными, любовными. Они настолько переполнены энергией, что в фильме Шуми городок постоянно галдят, к ужасу зрителя и престарелых персонажей комедии. Только один герой из комедии Запоздалый жених страдает серьезным изъяном: он застенчив и неуклюж. Впрочем к концу фильма он освобождается от этого грозного недостатка. А в остальном все молодые герои совершенно похожи друг на друга.

Из этого коллективного портрета близнецов выделяются только герои комедии Кошеверовой и Музыканта — Аринка и помощник машиниста.

В рассмотренных комедиях острые явления нашей действительности оказались вне поля зрения авторов. Периферийные темы, высмеивание мелких недостатков по принципу — из пушек по воробьям, — вот что характерно для большинства этих комедий.

И в этом же — поучительность этих неудачных фильмов. Опыт этих картин еще раз наглядно показывает, что без страстного желания художника познать мир и, познав, его перестроить, не может существовать большое партийное искусство, высокая комедия. Качество этих фильмов неутешительно. Но эти фильмы не дают основания для обобщающих пессимистических выводов. Работа над развитием жанров советской кинокомедии ведется на всех киностудиях Союза. Только на одной киностудии Мосфильм одновременно производится четыре новые комедии («Золушка — режиссер Александров, Старый наездник — режиссер Барнет, Любимая девушка — режиссер Пырьев, Сердца четырех — режиссер Юдин). Будем надеяться, что новые комедии будут свободны от многих недостатков рассмотренных фильмов.

Сценарий и фильм

Н. Кладо

Ф. Кнорре написал сценарий Истребители о жизни советских летчиков.

Сценарий показывал, что автор знает быт Красной Армии и современной молодежи. Он радовал своей профессиональной зрелостью, отделанностью эпизодов, диалога, яркостью положений, характеров, выразительностью эпизодических лиц.

Избегая навязчивой дидактики, автор выражал в жизненном пути героев основную идею произведения: в наших условиях, особенно в среде Красной Армии, соревнование, соперничество рождают не антагонизм, а дружбу.

В сценарии Истребители не было баталий и не показывались маневры. Однако моральный облик героев ярко говорил о силе и мощи людей нашей армии. Ф. Кнорре показывал как в обыденных событиях складывается жизнь героев, формируются их характеры.

И, наконец, сценарий Кнорре отличали стилистическая стройность и своеобразие. Этот хороший сценарий позволял ждать не менее интересной картины.

Режиссер Э. Пенцлин поставил на Киевской студии по сценарию Ф. Кнорре картину Истребители.

Перечисленных выше положительных качеств сценария в картине не оказалось. Получилась посредственная, бледная, невыразительная картина.

Несмотря на то, что картина довольно точно сделана по сценарию, она ему противоречит. Это звучит парадоксально, но это так.

Это, кажется, то, о чем мечтают некоторые теоретики и практики, — растворение режиссера, исчезновение его индивидуальности в трактовке произведения. Но оказалось, что это не приносит радости никому — и в первую очередь драматургам.

Режиссерский сценарий является аккуратной раскадровкой сценария литературного. В нем нет ни изобретений режиссера, ни своего решения сцен, ни обогащения характеров персонажей какими-либо поступками, деталями и т. д.

Без творческого опосредствования литературного сценария режиссером картина не получится хорошей. Подобное невмешательство означает непонимание внутренних задач сценария, нежелание глубоко разобраться в нем, равнодушие к тому, что происходит на экране. Режиссер превращается из самостоятельного художника только в организатора чужих успехов или неудач. Если он как организатор талантлив и как контролер придирчив, то успехов больше, чем неудач. Ес-

---

«ИСТРЕБИТЕЛИ»

Сценарий Ф. Кнорре. Режиссер Э.Пенцлин. Оператор Н. Топчий. Киевская киностудия. На фото: арт. В. Дашенко в роли Мельникова и арт. М. Бернес в роли Кожухарова

ли он равнодушен, то появление неудач в картине неизбежно.

Неудачи начались с подбора актеров. Сценарий повествовал о жизни двух молодых людей, соперничающих друг с другом, людей противоположных характеров, темпераментных и молодых духом.

Этого различия характеров да и вообще яркой индивидуальности артисты Бернес и Дашенко создать не могли. Они отличаются только внешне и никак не могут передать своеобразия исполняемых ими образов.

Два товарища, одетых в летную форму, идут к девушке, которую оба любят; внешний комизм и внутренний драматизм автор подчеркивает тем, что оба идут вместе и ведут себя примерно одинаково. Вот тут и надо было в этом «одинаковом» по форме поведении отыскать краски, отличающие одного от другого, показать своеобразие каждого из них. Вместо этого режиссер увеличивает однообразие, а актеры, вследствие отсутствия яркой индивидуальности, подлинной работы с ними и при внешней невыразительности, создают поразительное сходство между двумя глубоко разными, по существу, людьми. Непонятным становится, почему героиня любит одного из них, а не двух сразу. Чтобы придать некоторую обоснованность выбору, в картину довольно искусственно введен романс, стилизованный под Вертинского, который поет актер М. Бернес. Очевидно только за исполнение этого романса его полюбила героиня картины. Глубокий показ интересного своеобразного характера Кожухарова заменен внешним перечислением его качеств и присвоением ему амплуа певца на интимной вечеринке. Так искажается сценарный образ.

Дружба двух молодых летчиков, возникшая по ходу действия сценария, выражалась в частности в том такте, с которым каждый из них относится к девушке и ее чувству. Они предоставляют Варе самой сделать выбор. В картине Мельников, сверкая глазами, в каждом эпизоде подходит к Кожухарову и Варе и разъединяет их. По его виду кажется, что сейчас начнется драка. Это происходит потому, что актер Дашенко ничего, кроме внешнего поведения спортсмена, передать не смог.

Мне привелось писать, что сценарная роль в кинематографе не может быть исполнена любым актером, что сценарист должен писать роль на определенного актера, а режиссер, подбирая актера, обязан заботиться не только о его стаже и заслугах, но и о соответствии исполнительских и внешних качеств актера характеру персонажа сценария. Герой не может быть лишен обаяния. Героя должны любить и зритель и сам режиссер. Такого героя, каков Кожухаров в картине, не полюбит, пожалуй, даже самая невзыскательная девушка. Если актер по всем своим данным не выражает смысла, направленности роли, то участие его в картине равно нулю. Такие куски сценария, где актер действует в проходах, в непосредственном жизненном действии, зачастую без диалога и прямо демонстрируемых переживаний (а таких сцен в нормальном сценарии должно быть много), пропадут и будут невыразительны.

Неправильный подбор актеров и отсутствие должной работы с ними привели к тому, что на экране показаны не те люди, о которых было написано в сценарии, хотя они и носят те же имена, совершают те же поступки. Это характерно для многих картин.

Дело здесь не только в том «что», но и «как»; это и отличает подлинное произведение искусства от ремесленного, драму от мелодрамы, подлинное чувство от сентиментальности.

Картина Истребители дает суррогат чувств и мыслей, содержавшихся в сценарии.

В этом упрощении мыслей и чувств заключается отличие картины от сценария.

Человек, которого изображает актер, в отличие от куклы, которую дергают за нитку, приходит к мысли в результате какого-то процесса, в котором не последнюю роль играют мысли, высказываемые его партнером.

Можно показывать в кино процесс перехода к мысли, к осознанию чувств путем изменения обычного поведения человека, обращения с привычными вещами. Процесс этот можно показать и в восприятии человеком окружающего мира и т. д.

От того, насколько образно, правдиво и наглядно художник передает выражение этого процесса, насколько правдиво и глубоко покажет этот сложнейший процесс, зависят глубина, художественность и проникновенность произведения искусства.

В картине Истребители весь этот процесс в силу каких-то соображений опущен; в ней нет ни подтекста, ни актерской игры.

В картине нет промежуточных реплик, передающих процесс мышления, возникновения чувств и оставлено только конечное—результат. И получается, что герои произносят чужие слова, их своеобразный путь в определенном жизненном положении, их своеобразные отношения друг с другом не уходят в подтекст (что было бы хорошо), а вовсе выпадают из картины. Все разговаривают только тезисами, наскоро проговаривая краткое содержание сценария.

Самые решающие сцены картины лишены актерской игры между словами. Слова произносятся сразу — предигры нет. Из текста выброшены все те реплики, которые позволили бы актерам играть. Оставлены лишь прямые, «в лоб», сообщения о чувствах людей.

Вот пример двух решающих сцен.

Заключительная сцена. Варя думает, что Кожухаров слеп. Она приходит к нему и видит ясные здоровые глаза идущего ей навстречу возлюбленного.

В сценарии эта сцена написана так.

«Сразмаху он распахнул дверь, сделал несколько шагов и остановился, оглядываясь.

Варя тихонько ахнула и медленно стала подниматься со стула.

Ее широко открытые глаза не отрываются от его лица, от его живых, зрячих, веселых глаз.

Он делает к ней шаг, но она вытягивает руку, будто защищаясь.

Варя, которая только что сидела спокойная, почти радостная, теперь изо всех сил борется со слезами.

— (Погоди, не подходи) [1]. Что это у тебя с глазами... Неужели...

(—Ну, да, да... Здоровы...)

Варя тяжело переводит дух.

(—Нет, нет. Еще не подходи...)

— (Варенька,) Варя, (почему мне не подходить?)

(— Я не могу так сразу... Дай мне хоть чуточку привыкнуть... Скажи... Совсем здоровые глаза?

— Совершенно. Совсем...

Варя крепко закрыла руками лицо.

—Постой еще минутку. Дай мне привыкнуть к такому счастью.

Кожухаров мягко спрашивает:

— Ты все еще не привыкла?

(—Немножко,) — вздохнула Варя будто сбрасывая с себя тяжесть и снимая руки от лица».

В картине эта сцена не имеет и десяти слов. Все происходит сразу. Большая драматическая сцена, показывающая глубину чувства, пропадает. Материала для игры актеров нет.

---

[1] Слова, взятые в скобки, в фильме опущены. — Авт.

Варя, узнав, что Кожухаров ослеп, приезжает к нему.

— Сережа, ты говорил, что будешь меня ждать. Вот теперь я пришла к тебе совсем.

Кожухаров растерянно вытер лоб и стал неловкими напряженными пальцами поправлять на себе пояс.

— Ты не рад? (Или тебе странно это?)

— (Да, конечно, немного странно,)— слегка запинаясь, как будто собираясь с силами, произнес Кожухаров,— ты не приходила ко мне раньше... когда я был здоров... а теперь вот пришла... (потому что случилось со мной...)

— Нет, (нет, я пришла бы.) Я все равно пришла бы к тебе.

— Как знать, Варя? Все эти детские увлечения...

— Детские? — оскорбленно прервала его Варя. — Ты про себя (говоришь,) или...

— И про себя (тоже...)

— Ну, знаешь... Я не думала, что ты так изменился.

— Что делать, Варенька! Ведь мы стали теперь взрослыми.

Варя, которая смотрела на него почти с отчаянием, вдруг облегченно рассмеялась:.

— (Теперь я вижу, что ты врешь. Ты говоришь нарочно... Ты... Я все, все поняла. Не верю, не верю, ни одному твоему слову.) Все равно я, остаюсь с тобой.

Кожухаров стиснул зубы и резко встал, выдернув свою руку из вариных рук.

— ...И потом... разве ты не слышала? Ведь я женился.

Варя вскочила, задохнувшись:

(— Что, что?

— Вот и портрет стоит на столе, за чернильницей,) — быстро договорил он».

В этих сценах осталось примерно больше половины реплик. — Выброшены слова, как раз показывающие, как Варя осознает смысл слов Кожухарова, и постепенный приход Кожухарова к решению отказаться от брака с Варей. Эта сцена поставлена режиссером так, что у актеров отнята малейшая возможность проявить темперамент. Кожухаров сажает Варю в кресло. Он смотрит слепыми глазами мимо нее, говорит равнодушно. Сцена лишена подтекста и выражаемые в ней чувства и мысли кажутся надуманными и случайными. Осталась только мелодраматическая ситуация, в которую поставлены герои.

В фильме те же положения, те же мысли, что и в сценарии, но вместо искусства получилась схема. Это видно на приведенных примерах наиболее важных драматических сцен.

«ИСТРЕБИТЕЛИ»

Сценарий Ф. Кнорре. Режиссер Э. Пенцлин. Оператор Н. Топчий. Киевская киностудия. На фото: арт. Е. Гольничик в роли Вари и арт. А. Загорский в роли профессора.

Пенцлин не понял своей задачи режиссера и предпочел передать в «основном» то, что в искусстве надо передавать в подробностях и своеобразии. Кроме того он выбросил лучшие эпизоды сценария только потому, что не на них строится сюжет фильма.

Замечательна была в сценарии сцена катанья в лодке обиженной на Кожухарова Вари и Мельникова. Была показана подлинная правда чувств. Эта сцена и ряд других, не существующих в картине, показывали процесс переживания героев, их приход к определенным выводам, к результатам. Все эти сцены... выброшены из картины. Зато сохранены и даже увеличены, примерно в три раза сцены проходов, полетов и т. д., т. е. сцены чисто внешнего действия.

В понимании специфики кинематографа, выражающейся будто бы в сценах внешнего действия и неумении работать на сценах, передающих действие внутреннее, заключается один из распространенных недостатков кинематографа.

Э. Пенцлин усердно показывает, как кто куда приходит, но когда люди доходят до места назначения и встречаются друг с другом, то его усердие пропадает. Впрочем даже сцены внешнего действия сделаны очень неубедительно. Так, поезд, движущийся навстречу испорченному пути, снят с таких точек и на таких планах, что боязни катастрофы у зрителя не возникает.

Поезд мчится все время в одном направлении... Но к месту аварии он подходит с другой стороны, дезориентируя зрителя и сбивая темп. Быт поезда, описанный в сценарии, в картине не дан, поэтому нет нагнетания катастрофы. Внешне эпизод пропадает и потому, что рельсы загромождены слишком большим количеством деревьев. Нет крупных планов. Элементарная, но эффектная в задании кинематографическая сцена получилась вялой и неинтересной. У автора эта сцена была переведена в бытовой план: проводник требовал с комбрига, остановившего поезд, штраф в пятьдесят рублей. Пенцлин показал лишь приключенческий эпизод.

Достоинство сценария Ф. Кнорре заключалось в том, что он показывал повесть о людях, их жизни, их стремлениях, переживаниях, о формировании молодежи в Красной Армии. Именно потому сценарий начинался со школы.

Школа в сценарии была показана романтически.

Тихонько приотворилась белая дверь с матовым стеклом и в комнату заглянула девушка.

В классе было безлюдно и тихо.

Все окна раскрыты настежь, и от ветра покачиваются цветы на подоконниках и шевелятся углы развешанных по стенам школьных плакатов: «Каменный век», «Спартак во главе гладиаторов», «Козьма Минин-Сухорукий собирает народное ополчение», «Фрунзе в бою у Перекопа»...

Проходят мимо большого портрета Горького, нарисованного детской рукой.

— Помнишь, как ты решил стать великим писателем, — усмехается Варя.

— А ты — знаменитой путешественницей.

Они переглядываются и, улыбаясь, проходят мимо тропической чащи на берегах реки Замбези, мимо исхудалого от лихорадки Ливингстона, неутомимо ведущего свой корабль в неизведанные дебри, мимо бесстрашного Миклухи-Маклая, окруженного толпой людоедов.

— А вот твой изумительный самолет-автомат.

Вместо этой романтики в фильме показан какой-то сумбур на школьной лестнице и унылые песнопения в актовом зале.

Сколько есть увлекательных профессий, — говорил режиссеру автор, — ну вот выберем одну, — и герои становятся летчиками.

Этим показывают органическую связь Красной Армии с жизнью.

Красная Армия в противовес многим произведениям показывается автором, как составная органическая часть советской страны. Все это отсутствует в картине. Вместо школы — казармы, вместо действия — парадный вечер, но общий смысл утерян.

В последнем варианте сценария герои попадали в летную школу. Там имелись выразительные сцены. Юноши мечтали о том, как они будут летать в дальние перелеты, станут Героями Советского Союза. Сразу после этого их посадили за парты учить математику, заставили мыть самолеты, они учились на фюзеляже, который катали по земле.

Этим автор показывал, что характер героев и их летное мастерство формировались в неустанном труде. История их жизни и превращение школьников в хороших летчиков были показаны в бытовом плане как доступные каждому, кто будет хорошо и настойчиво трудиться. В этом — подлинная связь армии, летной профессии со всеми другими явлениями советской жизни.

Все эти сцены в картине отсутствуют. После школы Кожухаров и Мельников сразу показываются готовыми лейтенантами, мастерами полета. Опять вместо процесса показан готовый результат.

Тема воспитания людей Красной Армией выпала, а следовательно, пропала идея произведения.

В сценарии с первых кадров была проведена тема соперничества двух первых учеников. Совместная работа над одним изобретением сближает их. Хорошие сцены показывали, как общий интерес, желание достигнуть одного результата привели соперников к дружбе. Этих сцен в картине тоже нет. Дружба показана как готовый результат.

Раз нет соперничества, соревнования, значит нет и идеи, что соревнование в нашей стране рождает не антагонизм, а дружбу. Значит, незачем было ставить сценарий, выхолащивая из него идею, сюжет, меняя характеры.

Напрашивается вывод.

Сценарий Истребители утвержден всеми инстанциями. Как известно, принятый сценарий нельзя изменять. Вот — готова картина, сценарий при съемке как будто не изменялся, а картина получилась совсем иная. В чем же дело?

Дело в том, что картину делали люди совершенно различных творческих направлений.

«Невмешательство» в творческие дела — это тоже политика и подчас самая вредная.

Если бы имелась режиссерская экспликация, то творческие позиции режиссера Пенцлина и противоположность их эстетическим устремлениям драматурга Кнорре, непонимание режиссером идеи и основных образов произведения были бы ясны сразу.

Холодное, беспомощное осуществление сценария превратилось в плохие иллюстрации к хорошему произведению Кнорре.

Иллюстративность — другой распространенный порок современного кинематографа.

Вместо того чтобы глубоко показать характер Кожухарова, Пенцлин выбирает эпизоды, перечисляющие его качества. Например, Кожухаров спасает поезд Кожухаров спасает ребенка. Затем Кожухаров отказывается от девушки. В сумме иллюстраций образа и характера не получается. Если бы даже эти иллюстрации были сделаны более талантливо и ярко, то все равно подлинного произведения искусства не вышло бы. Иллюстративность — враг живого действия и всегда уничтожает дыхание жизни.

Все сцены фильма бледны, невыразительны, поставлены по штампу. Вся картина сделана в одном темпе — в темпе человека, медленно идущего по городу и равнодушно поглядывающего по сторонам. Никакого нарастания в драматических сценах, никакого темперамента в мизансценах, в монтаже. Все актеры бледны и играют в разном плане. Лишь молодая актриса Е. Голынчик сумела несмотря на ограниченность оставленного ей материала в плане американской мелодрамы показать сравнительно убедительный образ любящей девушки. У молодой актрисы выразительная внешность, хороший голос и умение передавать чувства. Выделяется среди других и актер А. Загорский в роли профессора.

Почему же невыразительная и посредственная картина пользуется большим успехом у зрителя?

Причина в том, что сценарные ситуации даже в невыразительном исполнении все же заставляют зрителя волноваться за судьбу героев. Зритель соскучился по бытовой драме, по изображению на экране настоящей любви.

Вот, например, Варя идет благодарить профессора за то, что он спас ее возлюбленного. У зрителя наворачиваются слезы. Но... слезы не выступают из глаз, потому что Варя подходит к профессору на общем плане и действие ее не вызвано присущим лишь ей характером.

Однако сами ситуации близки зрителю, и зритель, прощая несовершенное исполнение, идет смотреть картину. Но это не значит, что подлинные чувства вызвали бы меньшую реакцию, чем суррогат.

Успех фильма у зрителя не должен скрыть от нас его недостаток, свойственный, впрочем, ряду других картин: злободневная тема, близость ситуаций зрителю подменяет подлинное искусство, «что» заменяет «как», вместо мысли, чувств, вместо искусства, подается суррогат.

Сценарий „Старый наездник“

Ф. Кравченко

Недавно один писатель познакомил меня со своей новой повестью, в которой рассказывается о том, как хороший советский человек, мастер одного крупного завода, почувствовал старость, но ни за что не хотел расстаться со своим станком. Герой повести глубоко переживает трагедию своей старости; он мечется, не зная, чем бы ему заняться; ему не сидится на курорте; он раздражается, когда близкие люди пытаются доказать ему, что старость — это то, чего не миновать каждому, что с ней надо примириться...

— Поработал на своем веку, пора и отдохнуть, — говорят его родные и друзья, — советские старики могут спокойно проводить свою старость...

Однако материального обеспечения оказывается недостаточно для героя повести. Он провел на заводе всю жизнь, ему трудно примириться с потерей — хотя бы частичной — трудоспособности. И после длительных тяжелых переживаний он снова возвращается на завод.

Автор повести не нашел более оптимистического решения этой темы.

Авторы сценария Старый наездник Н. Эрдман и М. Вольпин в своем произведении решают ту же тему по-иному.

Их герой — известный наездник Иван Сергеевич Трофимов — не заметил, как наступила старость. Вот как он сам рассказывает о своей прошлой жизни:

«Сорок четыре года гремело имя наездника Трофимова по ипподромам Москвы, Петербурга, Киева, Харькова, Ростова и Одессы. Сорок четыре года наездник Трофимов растил, воспитывал и приводил к победе лучших рысаков нашей родины... Иностранец Вильям Кейтон называл Трофимова «мой Ванюша». Знаменитые любимцы публики братья Славянские пели про Трофимова в «Альказаре»:

Англичанин на Ходынке
Автогонки учинил,
Быстро бегают машинки
В двадцать лошадиных сил.
Но Трофимов наш родной
Их обгонит на одной...»

И вот наступила старость. Впервые за все время Иван Сергеевич услышал на ипподроме, где он проиграл бег, оскорбительные возгласы: «извозчик», «водовоз». Он понял, что на его долю выпала теперь довольно незавидная роль — быть посмешищем, и после очередного провала на бегах он пишет заявление в дирекцию ипподрома:

«Прошу уволить меня с работы в виду того, что я не «Бим-Бом».

Гордый наездник не желает смешить публику. Однако ему не так легко примириться с наступлением старости. Он требует, чтобы ему дали замечательного коня «Гулливера». Иван Сергеевич уверен, что все дело в коне: с помощью «Гулливера» он восстановит свою репутацию. В своеобразном состязании со старшим наездником, утверждающим, что Иван Сергеевич просто состарился и ему «Гулливера» доверять нельзя, старик выигрывает спор.

Но старость упорно заявляет о себе. Иван Сергеевич терпит поражение в новом заезде на «Гулливере». Он покидает город и переезжает в родную деревню, «поближе к кладбищу». Он возмущен, когда ему предлагают начать новую жизнь «в качестве колхозного счетовода»; его не интересуют колхозный конный двор и мечта старшего конюха Васи Пичугина превратить колхозную конюшню в образцовое «лошадиное общежитие». Поссорившись с председателем колхоза, Иван Сергеевич готов уехать в город, но неожиданно для себя он обнаруживает замечательного колхозного жеребенка «Егорку».

В его душе пробуждаются новые силы, новая вера в свои возможности. Он уверен, что с помощью «Егорки» можно будет добиться невиданного успеха в осеннем дерби. И он готовит «Егорку» к бегам...

Иван Сергеевич преодолевает на своем пути серьезные трудности. Он добивается образцового порядка на конюшне, зажигает молодых колхозников своим энтузиазмом. Он заболевает, когда узнает, что в результате коварной истории, в которой он невольно принял участие, «Егорка» передан местному врачу Евгении Федоровне в обмен на автомобиль.

Однако теперь все уже содействуют старику. Евгения Федоровна, узнав о причине болезни старика, «прописывает» ему «Егорку». Иван Сергеевич добивается участия «Егорки» в осеннем дерби и одерживает победу.

Таково вкратце содержание сценария.

Иван Сергеевич подобно герою упомянутой вначале повести возвращается «к станку». Но возвращение это носит совсем иной характер. Старик понял, что в его годы надо использовать свой многолетний опыт по-новому. Он уже не стремится к личному участию в заезде. Он научил своему замечательному мастерству Васю Пичугина и справедливо считает, что это и есть его собственное мастерство, его собственная победа.

Вот что говорит он своему сопернику — старшему наезднику Павлу Николаевичу, который проиграл бег, как только на ипподроме появилась свежая сила:

— Как же вам, Павел Николаевич, не стыдно? Дожил до седых волос, внуков имеет, а всерьез говорите о старости. Старости нет! Это я вам заявляю официально. Вот вы обижаетесь, что вас объехал мальчишка, сопляк, Васька Пичугин. А это не он вас объехал. Это я вас объехал. А я старше вас. Вот вам и старость. И не думайте,

пожалуйства, что это — случайность. Еще раз поедем и опять объедем...

Свежее и правильное решение темы.

Авторы комедии хорошо и выразительно обрисовали образ человека, который так мудро «обманул» свою старость. В сценарии создана атмосфера подлинной жизни. В нем не только смешные сцены и эпизоды, но прежде всего большая лирика, много трогательных положений, в которых раскрывается живой человеческий образ.

Правда, в сценарии есть и серьезная драматургическая погрешность. В нем очень слабо подготовлено участие Васи Пичугина в качестве наездника в осеннем дерби. Сюжетное построение сценария выиграло бы, если бы авторы наряду с показом заботы Ивана Сергеевича о воспитании молодых наездников не лишили его надежды самому одержать победу с помощью «Егорки». Ведь этому гордому старику не так легко примириться с мыслью, что теперь он уже только инструктор.

В данном случае драматическая острота положения получила бы психологическое оправдание.

Однако несмотря на этот недостаток сценарий производит впечатление законченного произведения, в котором чувствуется опытная рука комедиографа-профессионала.

Даже в скупой обрисовке второстепенных персонажей авторы добились успеха. В сценарии чувствуются живые люди с ясно выраженными, присущими только им характерными чертами.

Вот Евгения Федоровна — «пожилая тучная женщина с типичной внешностью старого земского врача». Отказавшись от первоначального замысла, в котором врач выводился как «чудаковатый» обладатель премии — автомобиля, авторы нашли правильное решение, показав хорошего советского работника, заслуживающего правительственной награды. Евгения Федоровна — энтузиаст своего дела. Она — мягкий и отзывчивый человек. Вначале ей кажется, что она не сможет научиться управлять автомобилем; она решает обменять машину на лучшую колхозную лошадь с повозкой. Однако, узнав о переживаниях Ивана Сергеевича, потерявшего «Егорку» в самый ответственный момент своей жизни, она возвращает коня и даже стыдится потребовать обратно свою машину.

Авторы сумели избежать возможного в таких случаях шаржирования. Тепло показывают они, как Евгения Федоровна, получив обратно свою машину, упрямо одолевает искусство вождения, а в финальной сцене, когда получившие премию за «Егорку» победители-наездники во главе с председателем колхоза возвращаются домой, женщина-врач уже самостоятельно ведет машину.

В разработке образа председателя колхоза Зота Яковлевича авторы также сумели найти нужные краски. Им удалось избежать превращения Зота Яковлевича в «смешащую» фигуру, лишенную жизненной правды. Этот увлекающийся автомобилизмом, и в особенности газогенераторными автомобилями, председатель колхоза по-настоящему заботится о процветании порученного ему дела. Он выглядит очень смешно, когда Иван Сергеевич, чье говорящее письмо слушают в колхозном клубе все колхозники, называет его «психопомешанным на автомобиле», но мы по-настоящему уважаем его, когда видим, как умело исправляет он трактор, укоряя тракториста, не посещавшего его лекции, и какую распорядительность проявляет он, руководя работами в колхозе. Увлечение автомобилизмом и новостями науки и техники вызывает смех, но это — смех сочувствия и дружеского расположения к своему человеку...

Иван Сергеевич, Евгения Федоровна и Зот Яковлевич — каждый по-своему и в разной степени вызывают смех, но это не смех, каким мы встречаем проигравшихся «беговых жучков», которые не только не борются с остатками старого быта, но, наоборот, «культивируют» их в себе.

◇

В сценариях Роберта Рискина встречается очень много смешного. Рискин смело ставит своих героев в смешное, порой даже нелепое положение, тем не менее этот мастер кинодраматургии умеет их ярко обрисовывать. Рискин знает людей своего класса и умеет показать их так, чтобы зритель им симпатизировал.

Этот интересный опыт почти не использован в советской комедии. Положительные персонажи наших комедий сплошь и рядом показаны в условиях такого нагромождения надуманных ситуаций и трюков, что в конечном итоге зрителю трудно составить мнение о них как о новых советских людях. Чаще всего они вызывают смех и досаду, реже — подлинную симпатию.

Н. Эрдман и М. Вольпин делают попытку нарисовать наших советских людей, чтобы зритель чувствовал их обаяние. Трудно сказать, как будут воплощены в фильме созданные образы, но уже теперь литературный сценарий представляет очевидные возможности для создания живых и симпатичных характеров.

Приятно констатировать факт, что авторы сознательно стремились к созданию реалистической комедии и добились положительных результатов. Даже в таких сценах, как овладение парашютизмом, авторы не допустили стандартного трюкачества. Колхозный парикмахер Костя боится совершить первый прыжок с парашютной вышки. Его колебания и нерешительность обыграны авторами так, что в них находишь психологическое оправдание костиному поступку. Костя переживает естественный стыд и всячески старается оправдаться перед друзьями, благо, подвертывается подходящий случай. Костя узнает, что Вася Пичугин, влюбленный в внучку Ивана Сергеевича Марусю, тоже не отваживается совершить свой «первый прыжок» хотя и другого характера: объясниться в любви. Однако, когда выигравший победу на бегах Вася, наконец, решился признаться Марусе в своей любви и посылает другую телеграмму с лаконическим требованием: «Прыгай, Костя», — парикмахер видит, что дальше «колебаться» нельзя и... прыгает.

Вряд ли можно оспаривать жизненность подобного происшествия. Авторы не придумывали его, они шли от жизни и сумели подметить смешное в ней.

С правдивым юмором показано также, как Зот Яковлевич, пользуясь тем, что у парашютной вышки собрались колхозники, ожидающие его прыжка, начинает читать лекцию о... газогенераторном автомобиле.

Часто авторы остроумно подготовляют тот или иной неожиданный момент комедии. Так, например, когда в колхозе появляется почтальон, разыскивающий Марусю Трофимову, чтобы вручить ей письмо от знаменитого деда-наездника, старуха с серьезным видом отвечает почтальону:

— У нас, дитятко, праздник сегодня. Все в церковь ушли.

Это вызывает естественную настороженность. Но вот и самый «праздник»:

«У церкви толпился народ. Все стояли, задрав головы и глядели на верхушку колокольни. На колокольне,

оборудованной под парашютную вышку, находилось также немало народа...»

Такой показ н о в о г о в колхозной деревне обостряет наше восприятие; он не только смешит, но и радует нас, хотя мы уже давно привыкли к тому, что многие церкви превращены в клубы и некоторые колокольни использованы под парашютные вышки.

В сценарии видна хорошая выдумка, помогающая по-настоящему насытить фильмы веселым смехом. Очень смешно написана история «игры» «беговых жучков»; история с квасом, привезенным Марусей из деревни для деда и замененным страшной смесью различных напитков, покинутых разорившимися «беговыми жучками». Остроумно сделана сцена слушания говорящего письма с забавным повтором («психопомешанный на автомобиле»). Хороши ребята, не понимающие речи обиженного старика-наездника и неудовлетворенные его «искусством», когда он пытается изобразить всеобщий восторг перед знаменитым наездником: «В прошлом годе кловун лучше представлял...»

Наконец, удачная концовка, когда Зот Яковлевич, премированный машиной за «Егорку», все еще не желает согласиться, что лошадь играет огромную роль в нашем социалистическом хозяйстве и в обороне страны. Этого поклонника газогенераторного автомобиля убеждает сама жизнь.

После победы «Егорки» Вася Пичугин обращается к Зоту Яковлевичу с лукавым вопросом:

«— Зот Яковлевич, теперь, я думаю, вы не будете отрицать огромного значения лошади?

— Отрицать, конечно, не приходится. Но все-таки перед автомобилем, Вася, открыта гораздо более широкая дорога.

В этот момент автомобилю пришлось остановиться, — через улицу бесконечной лентой проходила кавалерийская часть».

С т а р ы й н а е з д н и к хорошо сделан и с точки зрения композиции. Очень просто и экономно дана экспозиция Ивана Сергеевича (на ипподроме). Зритель сразу же вводится в атмосферу, в которой происходят неприятные для старого наездника события.

Умело экспонирована и обстановка в колхозе, куда Иван Сергеевич приезжает «умирать». Новая интересная жизнь, атмосфера самых разнообразных увлечений и культурного роста колхозников, все это позволяет ожидать, что здесь произойдут важные события в жизни старика, сделавшего свой последний заезд.

Сюжет развивается плавно и легко. Хорошо и экономно завершаются второстепенные сюжетные линии: любовная история Маруси и Васи Пичугина, примирение автомобилиста Зота Яковлевича со значением лошади...

◇

Надо думать, что режиссеру Б. Барнету, которому поручена постановка фильма по этому сценарию, удастся сделать правдивую, веселую и значительную комедийную ленту.

Сценарий С т а р ы й н а е з д н и к, несомненно, должен быть отнесен к числу наиболее удачных образцов комедийного киносценария. Но этим не исчерпывается его значение. В нем могут найти много поучительного наши комедиографы, и прежде всего те, кто стремится создать веселую комедию, в основе которой лежало бы реалистическое изображение нашей действительности.

„Таня Сабанеева"

Б. Дайрэджиев

«Дикая собака Динго» получила заслуженное признание. Сейчас Р. Фраерман написал по своей повести сценарий. О нем и пойдет речь, но только о нем. Перед нами драматургическое произведение — сценарий Т а н я С а б а н е е в а. О его достоинствах и недостатках должна итти речь без оглядки на его литературный двойник. Без этого условия мы рискуем поддаться литературному обаянию повести и прикрыть им недостатки сценария. Условие это необходимо еще и потому, что все достоинства будущей картины зритель будет относить к автору повести, а все недостатки — к съемочному коллективу, ибо зритель будет, прежде всего, сравнивать картину с популярной повестью.

Сценарий романтичен, и в романтической окраске его заключается главная трудность постановки. Ошибка в режиссерской трактовке может погубить произведение. Ленте такого типа в одинаковой степени страшны и сухость и сусальность. Если режиссер не сумеет правильно ухватить центральную глубоко педагогическую идею произведения, он неизбежно засушит его или, что еще хуже, истолкует его на фрейдистский лад.

Т а н я С а б а н е е в а — не бытовой, не клинически-физиологический и не элегически-сентиментальный сценарий. Это прежде и раньше всего повесть о формировании социалистической личности, о таком этапе формирования, когда не утрачено еще нечто непосредственно детское и впервые просыпается ощущение будущего, сладостное ожидание еще неизведанного, чего-то прекрасного, волнующего, от чего человеку летать хочется. Так вызревает способность любить.

В этой детской любви нет ничего стыдно-запретного, не по возрасту гадкого, сексуального. Фраерман понял, вскрыл и помог детям, стоящим у порога юности, понять всю благородную прелесть этой нежной дружбы, из которой со временем разовьется настоящая человеческая страсть. Ханжеская мещанская мораль буржуазии всеми способами убивала в детях это раннее пробуждение чувства, всячески губила душу ребенка, прививая ему цинизм и черствость.

На истории любви Тани Сабанеевой Фраерман показывает, как под влиянием революции, даже в явно неблагоприятных семейно-бытовых условиях чудесно раскрывается в советском подростке початок, ничем не стесняемого и потому разумного чувства любви. Именно в этом — главное педагогическое значение будущей картины. Фраерман своей повестью наносит удар по скверному влиянию улицы на школьников. И безнадзорная девочка, и «воспитанная» девица из мещанской семьи в положении

Тани Сабанеевой кончили бы духовным растлением. Мимо них прошло бы самое дорогое в процессе вызревания способности любить — сознательное постижение огромности и чистоты происходящего.

Открытый прекрасно застенчивый разговор об этом со взрослыми.

И уличная циничная нигилистическая бравада и мещанская «воспитанность» в одинаковой степени отрицают за отрочеством право на сознательное бережное отношение к впервые просыпающемуся чувству. Улица высмеивает его как сентиментальность и, минуя эти «нежности», толкает девушку к гнусному и грубому разврату; мещанская мораль минует его, прикрываясь «стыдливостью». На самом деле она больше всего боится сознательности чувства, которая с неминуемой логикой ведет к свободе выбора, к независимости и цельности формирующегося характера.

Произведение Фраермана открыло социалистические черты в формировании характера наших ребят, сорвало покров тайны с такой запретной для мещанской морали темы, как отроческая любовь, и оказалось, что революция наложила свой благородный отпечаток и тут. Демократическая независимость и простота отношений в семье Тани выработали в ней честность и прямоту, гордость и отзывчивость, делающие ее имя, уже теперь, нарицательным среди школьников. Нравственное здоровье Тани типично для части наших детей, которые с раннего детства воспитывались на традициях революции.

Не надо быть пророком, чтобы сказать, что путь Тани в будущем определен — это путь большевика.

Но почему мы говорим пока только о Тане и о чудесно раскрытом Фраерманом рождении ее чувства к Коле? Ведь в сценарии есть еще и «взрослые» проблемы любимой дочери и нелюбимой жены. Расколовшейся семьи. Двух женщин, любящих одного мужчину. Двух мальчиков, очарованных одной девочкой, и т. д. и т. п. Все это только фон. Все это существует вокруг, около и для Тани. Сценарий написан о Тане, из него изъято все постороннее, все, что прямо не относится к Тане. И это совершенно правильно. Иначе тему Тани задушили бы посторонние проблемы, а первая любовь и формирование характера демократичного советского ребенка превратились бы в историю тяжелой жизни хорошей девочки в ее семье.

В сценарии отец Тани говорит ей.

— Ну, теперь ты видишь, Танюша, сама. Никто не виноват—ни я, ни ты, ни мама. Никто! Ведь много, очень много на свете людей, достойных любви. Правда?

— Людей достойных любви много...

И это, конечно, правда. И только это сейчас важно для Тани, но не вопрос о том, кто виноват в преодоленном Таней страдании.

Кто виноват в трагедии матери Тани? И виноват ли кто-нибудь в том, что жизнь иногда не задается? О всех этих вопросах Тане (но не зрителю) придется думать позже, когда сама жизнь поставит перед ней эти вопросы. Пока же она перенесла свою детскую долю горя, переступила через него и попала в чудесный сад своей первой любви. Трудно найти общий язык с подростком, впервые взволнованным и поставленным втупик еще неведомым ему чувством просыпающейся любви. Говорить на эту тему со взрослыми могут только советские ребята.

Таня говорит матери:

«— Мамочка, я буду говорить тебе все и всегда, как прежде... Но мне было так стыдно. Что это, я не знаю. Что это? Я все время думаю о Коле.

Мать тихо гладит руки Тани.

— Ты так ждала его сегодня (на елку). Ты любишь его, моя девочка...

Таня с испугом поднимает глаза на мать.

— Значит, это верно...

Мать проводит рукой по ее голове.

— Это ничего, моя родная, ничего, Танюша. Ты дружи с ним, не бойся ничего. Дружи, родная.

— Это правда, мама?

— Правда.

— Честное слово?

— Честное слово».

Возможен ли был бы подобный разговор между матерью и дочерью до революции? Да и теперь каждая ли мать отважится на такую «правду» и на такое «честное слово»? Как нужно быть уверенным в нравственной дисциплине ребенка, как уважать в нем человека, как безгранично любить его и верить ему, какое ощущать с ним нравственное единство, основанное на глубоко демократическом принципе отношений в семье, чтобы так просто сказать: «ты его любишь» и «не бойся ничего, дружи с ним». Революция, большевики выпестовали эту умную, мужественную прозрачность отношений между детьми и взрослыми, избавили эти отношения от пут буржуазной лжи и предрассудков.

Мать и отец Тани совершенно спокойно следят за развитием любви дочери. Откровенно и просто помогают ей разобраться в проснувшемся в ней чувстве, вместе с тем тактично обходя вопросы, которые к ее жизни пока не имеют отношения.

◇

Поставив в центре произведения Таню, Фраерман вольно или невольно повернул к зрителю взрослых персонажей—отца, мать и вторую жену отца—лишь благородными чертами их характеров. Это правильно, но для картины этого мало. Правильно потому, что в нашей стране каждый социалистически мыслящий человек в отношениях с детьми вообще старается быть лучше, чище, честнее, правдивее, чем обычно. Что ж касается родителей-коммунистов,—да еще в таком сложном случае, как в случае с Таней, — то тут черты благородного мужества и прямоты в характерах взрослых совершенно необходимы. Без них образы перестанут быть убедительными. С мелкими людьми, с эгоистами у Тани не могут сложиться те задушевно-откровенные отношения, которые мы видим в сценарии.

Но если остановиться в трактовке характеров взрослых только на этом, на чертах благородного мужества и прямоты, то над самой трагедией и Тани и матери неизбежно нависнет фатум. Получается в самом деле, что «нет в мире виноватых», а раз это так, то неизбежна рабская покорность судьбе. А это уже благонамеренная фальшь. Маркс и Энгельс говорили о полнокровии, о темпераментности и энергии людей Возрождения. Пролетарская революция в России в этом смысле в массовом масштабе сделала неизмеримо больше. Огромный демократический подъем сделал людей независимыми, унизил в глазах общества рабскую покорность обстоятельствам. Это глубоко вошло в сознание не только передовых людей, но и широчайших масс. И уж во всяком случае в быту передовых людей (а именно к этому типу относятся родители Тани) меньше всего приниженности, покорности обстоятельствам и судьбе. Именно поэтому режиссер с

максимальной силой обязан вскрыть противоречия между тремя взрослыми персонажами картины. То обстоятельство, что сценарист Фраерман в отличие от прозаика изменил конец произведения, оставив Таню с матерью в одном городе с отцом (в повести они уезжали), не должно толкнуть режиссера к сентиментально благонамеренной трактовке конфликта. Противоречия не сглаживаются, драматическая напряженность роли матери усиливается. Жертва ее во благо счастья дочери становится очевиднее. Отношения с отцом — тоньше, деликатнее, щепетильнее. Кто знает, как дальше пойдут дела в этой семье? Очевидно не только право Тани на отца, но и право матери на отца дочери.

Каждый выходной день, по быстро установившейся традиции, Таня обедает в семье отца. Она не любит жену его, Надежду Петровну, ревнует к нему Колю. Однажды, поссорившись с Колей, она, придя к обеду, отказалась есть, заявив, что сыта. А к обеду были ее любимые пельмени. Но гордость, обида, зависть к веселому благополучию, царящему за столом отца, душат Таню. Она ревниво отмечает каждую шутку, каждый дружеский жест отца по адресу ненавистного ей пока Коли. Ей завидно, что отец так весело отнимает у Коли пельмени. Но вот все, кроме Тани, поели. Надежда Петровна убирает со стола. И тут Таня не выдерживает: по-детски лукавя, она просит позволения дать несколько штук пельменей собачонке Тигру.

«Таня надевает на вилку несколько штук пельменей и выходит за палисадник. И тут, присев на корточки перед Тигром, съедает их один за другим, обливая каждый слезами. Тигр в недоумении лает.

Отец незаметно следит за Таней сквозь стеклянную дверь, тихо выходит, спускается с крыльца и берет Таню сзади под локти, поднимает ее, заглядывает в лицо.

— Что с тобой, родная?

Он садится на ступеньку и сажает Таню к себе на колени.

— Что с тобой, скажи? Может быть я обидел тебя чем-нибудь?

Таня продолжает тихо плакать.

— Нет, ты не обидел меня ничем. Но ты никогда не ударишь меня по носу, не отнимешь пельмени...

Отец в смущении и растерянно водит рукой по ее волосам. Она прислоняется к его груди. Оба молчат. На террасе стучат посудой. Надежда Петровна выходит на крыльцо, спускается вниз.

— Пирожки с черемухой. Что же вы сидите, пирожки на столе!

При приближении ее Таня слезает с колен отца и уходит.

Надежда Петровна кричит ей вслед.

— А пирожки с черемухой?

Отец машет рукой.

— Не надо нам никаких пирожков.

Надежда Петровна садится рядом с мужем, кладет руку на его плечо.

— Грустит наша Таня...

— Молчит моя девчурка...

— Да, все это грустно, Петя.

Отец печально покачивает головой.

— Какая это гордая девочка! Вся в Машу... Вся в нее...

— Она всегда чуждается меня. Я это вижу прекрасно.

Отец еще печальней покачивает головой.

— Может быть мы сделали плохо, что приехали, Надя. Без нас ей было бы гораздо покойней.

— Я думала, будет совсем иначе. Кто мог это знать?

Отец опускает голову, сжимает ее руками.

— Ах, Надя, я не знаю, ничего не знаю. Знаю только, что сладко, ах как сладко держать на коленях дочь.

На террасу выскакивает Коля и кричит.

— Смотрите, смотрите! Тигр все пирожки слопал.

Надежда Петровна задумывается и машет рукой.

— Пусть ест».

Мы нарочно привели почти весь этот эпизод потому, что в нем чрезвычайно выпукло дано авторское отношение к трагедии распавшейся семьи. И тут, как и во всех других эпизодах, в центре, конечно, Таня. Все для нее и все о ней. Но смягчите вы остроту переживаний взрослых после того, как ушла Таня. Попробуйте благодушно притупить мучительную противоречивость положения отца, и его реплика о том, что он ничего не знает, а знает лишь что «сладко, ах как сладко держать на коленях дочь», — безвозвратно пропадает, приобретает тупой, эгоистический оттенок. А дело именно в том и заключается, что Петр чувствует, что вместе с матерью он почти безвозвратно теряет дочь. Надежду Петровну в этом эпизоде можно тоже пересластить. «Грустит наша Танюша», говорит она, но ограничиться в этой фразе только мотивом Тани — значит снова благонамеренно солгать. В этот момент Надежда Петровна вряд ли не больше думает о Петре, чем о Тане. Не случайно отец с бессознательной жестокостью отвечает ей на эту фразу «Молчит моя девчурка» и, почти не слушая ее ответной реплики, продолжает: «Какая это гордая девочка. Вся в Машу, вся в нее...» И тут Надежда Петровна замечает: «Она всегда чуждается меня. Я это вижу прекрасно».

В этой фразе — уже горечь и беспокойство за свою любовь к Петру. И может быть неосознанная враждебность — если не непосредственно к дочери, то к матери, к ее влиянию на ребенка. И хотя все взрослые стремятся делать все, чтобы детям жилось счастливо, чтобы снять с Тани камень горечи, — вместе с тем их собственная жизнь, прочность уз подвергается огромному искусу. Как ни скупо говорит об этом Фраерман, режиссер обязан показать всю глубину противоречий между взрослыми — без этого бесцветной станет и драма и любовь самой Тани.

Приведем еще один разговор между матерью и дочерью. Мать журит Таню за бесконечные ссоры ее с Колей в школе, за ее замкнутость. Она перестала делиться с матерью.

«— Разве у тебя есть кто-нибудь ближе и дороже, чем я? — говорит мать.

Таня тихо поводит головой.

— Нет, мама, нет никого дороже. Ты у меня одна и я у тебя одна...

Таня молчит секунду, потом опускает голову.

— Да одна... Нету у меня ни сестер, ни братьев и тебя часто нет... в целом доме некому слова сказать.. Всегда одна, всегда сама... Кто виноват в этом, ответь мне... Почему ушел от нас отец?

Теперь молчит мать, секунду, две, может быть больше. Таня ни разу не посмотрела ей в лицо. Нехватает духу этого сделать. И вдруг раздается ровный и спокойный голос матери. Ни один звук не дрожит на ее губах.

— Таня, люди живут вместе, когда любят друг друга, а когда не любят, они не живут вместе. Они расходятся. Человек свободен всегда. Это наш закон на вечные времена.

Таня решается, наконец, посмотреть на мать, сначала осторожно снизу вверх, повернув шею, как маленькая птичка, ищущая в небе опасности.

Мать сидит неподвижно, высоко подняв голову, и глядит на огни елки. Но лицо ее выражает страдание, словно кто-то пытал ее долго ужасной пыткой, и глаза ее полны слез. Таня вскакивает, хватает мать за плечи.

— Мама тебе больно, ты плачешь?

Мать отворачивает лицо.

— Не уехать ли нам лучше, Таня, отсюда?

Таня хватается за грудь. В изумлении смотрит на мать.

— Мама, ты любишь до сих пор?

Она обхватывает руками голову матери, щекой прижимается к ее волосам, ласкает.

— Мама, не слушай меня, не слушай, родная! Я ничего не понимаю больше. Все кружится передо мной, все вертится... Мама, не надо уезжать отсюда».

Смягчите глубину драмы матери, и обесцветится мучительное противоречие любви Тани. Она не хочет больше одиночества, она с детской непосредственностью и эгоизмом требует полноты счастья, она хочет иметь и мать, и отца, и Колю. Она мучительно любит их всех и поэтому она не хочет уезжать. Именно поэтому для нее важен вопрос «кто виноват». Кто же все-таки виноват? И должен ли фильм отвечать на этот вопрос? Сценарий не дает этого ответа. Вместо него он внушает Тане «что делать» — любить людей. Трагедия неразделенной любви будет существовать даже при коммунизме. И этого автору, видимо, совершенно достаточно, чтобы устами отца заявить Тане: «Видишь, никто не виноват — ни я, ни ты, ни мама». Мы уже цитировали эту фразу, потому что она имеет огромное значение для правильной режиссерской трактовки всего произведения в целом. Если режиссер и актеры примут ее за чистую монету, вся романтическая приподнятость произведения рухнет.

Ведь можно же играть: благонамеренного полковника, чистенького и нафабренного, которого ни Тане, ни матери, по сути и любить-то будет не за что; добродетельную и «дебелую» полковницу — нечто вроде дамы «патронессы» и сантиментальную докторшу, стареющую и слезливую, больше вздыхающую о прошлом, чем думающую о настоящем. Конечно можно! Но вот именно тогда-то изумительный советский ребенок, полнокровный, здоровый, цельный детский характер превратится в издерганную истеричку вроде «Рыжика».

Тут больше, чем где бы то ни было, следует помнить о типических характерах в типических обстоятельствах. Многие наши режиссеры страдают болезнью благодушия, проявляющейся в бодрячестве и сентиментализме, короче, идиотской болезнью сентиментализма в искусстве. Всячески скрадывая и затушевывая противоречия, они придают беспечно опереточную окраску обстоятельствам жизни и борьбы своих героев, чем ставят в фальшивое положение сами характеры. В результате вместо реалистического искусства социализма у них получается сладенькое комвранье, как говорил Ленин.

Для того чтобы образ Тани удался на экране, надо больше всего бояться вульгарно благонамеренных схем в обрисовке обстоятельств жизни Тани Сабанеевой. Неправда, что «никто не виноват». Речь идет не о неразделенной любви, как может быть думает автор, а о нравственно-политическом облике потомства и ответственности за этот облик родителей.

При неразделенной любви страдает один. В нашем случае страдают четверо, и трое из них вольно или невольно виновником страданий считают четвертого. Надежда Петровна — Машу. Таня — Надежду Петровну. Маша — Петра. Петр — себя, Машу, Надежду Петровну и т. д. И если Фраерман и говорит, что никто не виноват, то в картине мы должны видеть в этом только педагогический прием отца, страдающего за дочь, за допущенную ошибку и стремящегося переключить внимание ребенка с тягостного вопроса «кто виноват» на вопрос «что делать» для того, чтобы все были счастливы.

От эпизода к эпизоду мы видим, как растет привязанность отца к Тане. Его слова «сладко», ах как сладко держать на коленях дочь» — мучительно звучат в ушах. От них нельзя отвлечься, забыть. Отец с уважением, почти с любовью говорит о том, что Таня — вся в мать. Кто поручится, что Петр в один прекрасный день не придет с повинной к любящей его до сих пор Маше, чтобы расплатиться за все обиды и взамен получить полноценное счастье отцовства и возродившейся любви.

Фраерман скуп, как настоящий художник. Но скупость эту не следует понимать, как бедность, как нищету. Петр Сабанеев всерьез страдает. Если перед ним поставить вопрос о виноватом, он мужественно назовет себя.

Мы живем в такой стадии социалистической революции, когда люди уже свободны в своей любви, когда материальные тяготы уже не являются для огромного большинства людей нашего общества ядром, приковывающим мужчину или женщину к семье, но мы живем еще в условиях, когда материальная и морально-политическая ответственность за воспитание потомства не дает полной, во всяком случае, моральной, свободы супругам. Вот это диалектическое «уже» и «еще» и обязан отразить фильм.

Фраерман ставит этот вопрос идиллически. «Человек свободен всегда. Это наш закон на вечные времена». Вот уж действительно «хоть и в рифму, а неправда». Но сказать это Тане Мария Семеновна могла. Таня если и не согласилась бы с ней, зато поверила бы. Мы не можем сделать и этого.

В страдании Тани, Марии Семеновны и Петра Сабанеева есть виноватые. Виноваты эгоизм, отсутствие ответственности за судьбу воспитания ребенка, за его моральную чистоту и идейную приверженность. В наших условиях человек еще не всегда свободен. Свобода, как разумная необходимость, может вернуть Петра к семье. Семья — коммунистическая семья особенно — нужна государству, советской власти, как один из приводных ремней воспитания масс в духе коммунизма. Семья у нас — не опорный пункт института частной собственности. Эту свою функцию она у нас отжила. Но у нее остались государственные задачи воспитания социалистического человека, формирования характера в подрастающем поколении. И тут всяческий мещанский нигилизм вреден, всяческое «левацкое перепрыгивание через ступеньку» — опасно, всяческое «сладенькое комвранье» отвратительно. Дескать государство обеспечивает по закону ребенку необходимый материальный минимум и «человек свободен всегда» — ах! какой рай наступил в этой обетованной земле. Мы не можем еще освободить отца от обязанности отвечать за моральный облик и политические привязанности его ребенка. Если из оставленного на воспитание одного из родителей ребенка получается эгоистическая, самовлюбленная дрянь, мещанин, а не коммунист, — ответ несут оба родителя. И виноватые тут есть и долго еще будут.

Вот почему всякая имеющая детей незадавшаяся семья — в наших условиях драма, подлинная и настоящая. Необходимо чтобы нас правильно поняли. Мы не предлагаем вымазать сажей ни Петра Сабанеева, ни Марии Семеновны, ни Надежды Петровны, не предлагаем делать никого из них «бытовым вредителем». Мы требуем только правдивого показа противоречия, еще не снятого жизнью. Чтобы покончить с вопросом о семье в сценарии,

приведем эпизод разговора — «по душам» первой и второй жены Сабанеева. После елки, на которую с таким нетерпением Таня ждала Колю, Надежда Петровна заводит следующий разговор:

«— Маша, если бы вы знали, как он (Петр) теперь страдает! Я это вижу каждый день.

— Я думала, вы счастливы оба.

В голосе матери слышится слабая ирония, которую Надежда Петровна не замечает. Она еще ближе подходит к матери, хотя та перед ней все время отступает.

— Мы счастливы, это верно. Мы очень счастливы. Но Таня!.. Петр так привязался к девочке.

— Ну что ж, она его дочь.

— И я привязалась к ней всем сердцем. Я полюбила ее, как родную. И хотя я знаю, что жестоко мне это вам говорить, страшно даже... отдайте Таню отцу.

Мать тихо вскрикивает. Надежда Петровна хватает ее за руку.

— Вам одной тяжело, вы устали.

Мать вырывает свои руки и почти без сил опускается на деревянный диванчик. Секунду длится молчание. Мать, опустив руки, тихо говорит.

— Вы счастливы и хотите быть еще счастливее... А... я...

Надежда Петровна кидается к ней.

— Простите. Я не хотела вам сделать больно. Вы мать. Я вас очень хорошо понимаю. Но я думала, мы ведь новые люди, новые женщины, не такие, как наши старшие сестры. И я чувствую, я почти уверена, — вы хотите покинуть этот город. Вы гордая — Петр всегда говорил мне об этом. Но я прошу вас просто, не покидайте нас, не уезжайте отсюда. Дайте мне слово, что вы не уедете.

Мать молчит. Надежда Петровна садится рядом с ней.

— Мне так трудно вам все это говорить. И я говорю это потому, что вы видите редко Колю и Таню вместе. Вы не знаете, как они относятся друг к другу.

Мать гордо подымает голову.

— Я знаю.

— Знаете?

— Таня говорит мне все.

Надежда Петровна быстро поднимается.

— Да? Все?

По глубокому снегу подъезжает к дому машина, светит фарами в окна, гудит. Надежда Петровна быстро набрасывает шаль на голову.

— Это за мной... Как трудно все это... Простите...

Кидается к двери. Ветер снова врывается в комнату и качает елку, которую мать поддерживает рукой».

Вот вам и «человек свободен всегда», вот вам и «на вечные времена». Кто виноват? Виноватого как будто нет. Но на чьей стороне симпатия зрителя? Мать молчит. Говорит Надежда Петровна, в ее руках сила аргументов, — страдает Петр, страдает Таня, — наконец она апеллирует к новым чувствам: «новые люди, новые женщины...» И все же, какие это жалкие слова и какая жалкая эгоистическая позиция! Жизнь, действительность — не на ее стороне.

Если действительно «никто не виноват» и «человек свободен всегда» в своей любви, если свобода любви выше ответственности и сладости отцовства, то почему Надежда Петровна так невнятно бормочет о своем счастье, словно извиняясь, почему апеллирует не к праву на любовь человека, любящего ее, а к жалости «нелюбимой» женщины. Все потому, что человек еще не свободен, что права женщины-матери, в сегодняшних условиях, выше и благороднее прав самой прекрасной и пламенной любви женщины-любовницы. Именно с этих позиций будет глядеть на их конфликт советский зритель. Именно поэтому все красноречие Надежды Петровны рассыпается в прах перед слабой иронической улыбкой матери, именно поэтому Надежда Петровна, словно виноватая, в смущении, со словом «простите» покидает поле боя, а мать, гордая и непримиримая, поддерживает елку от порывов ветра.

Сцена эта приобретает почти символическое значение.

Да, все это пока трудно, и трудность эту мы должны увидеть на экране.

◇

Образ Коли в сценарии сделан, на первый взгляд, вяло и малоубедительно Но только на первый взгляд. Стоит приглядеться внимательней и нетрудно обнаружить очень тонкий рисунок этого характера. В обрисовке детских характеров Фраерман так же скуп и лаконичен, как и во всем остальном. И поэтому Коля, повернутый к зрителю лишь главными своими чертами, очень труден для исполнения. Мы почти не видим его в качестве школьника с обычными для его возраста увлечениями, шалостями, грубоватостью, озорством и т. д. Но это не значит, что Коля — схема. Просто в сценарии нет места и нет нужды давать его натуралистически-бытовую обрисовку.

Так как в сценарии все существует вокруг, около и для Тани, то естественно, что мы видим Колю только в ракурсе его отношений с ней. И это правильно. Иначе автору не удалось бы показать контраста между чувством Тани и Коли, с одной, и Тани и Фильки—с другой стороны.

Коля впервые появляется на экране на носилках. Его несут санитары, у него малярия.

Таня, еще не зная его, дарит ему цветы саранки. Это так по-детски трогательно. Таня, взволнованная напрасным ожиданием отца и тронутая несчастьем больного мальчика, которое отзывается в ней своей болью, бросает ему на носилки цветы и убегает. Перед этим Коля спрашивает ее:

«— Ты плакала недавно?

Таня быстро закрывает цветами лицо, потом кладет их на носилки.

— Что ты, что ты, я вовсе не плакала. Это какой-то толстый мальчишка бросил мне в глаза песком».

Все дальнейшие отношения между Таней и Колей Фраерман рисует чрезвычайно тонко.

Таня держится по отношению к Коле агрессивно, задирает, высмеивает, дерзит. Коля парализует ее агрессию своей сдержанностью и порядочностью. Он понимает, что у него более сильная позиция, — он живет с отцом, которого любит Таня и ревнует его к Коле. Но демонстративно пользоваться своим преимуществом он не может, — это только обострило бы вражду Тани к нему. А Таня ему нравится; кроме того, он так же горд, как и его подруга. Отсюда — сдержанность, подчеркнутая вежливость и внимание, с которым он относится к Тане.

Дети собрались итти на рыбалку. Таня и Филька — в сборе. Коля опаздывает.

«Вот видишь, Филька, какой он, этот Коля»! — возмущенно говорит Таня.

Наконец появляется Коля. Он не торопится.

«Простите, пожалуйста, — говорит он, — я опоздал. Вчера меня затащила к себе Женя. Она тоже показывала

мне разных рыб. Только она их держит в аквариуме. Так что уж простите меня, пожалуйста».

Понятно, что Коля и опоздал умышленно и о Жене говорит с умыслом, прикрывая все это обезоруживающей вежливостью.

Таня дрожит от гнева. Филька, бесхитростно принимая все это за чистую монету, успокаивает Таню: они еще успеют к первому клеву.

«— Зачем ты сердишься? — спрашивает он ее.

— Я потому сержусь, что не люблю очень вежливых. Мне всегда кажется, что они хотят меня обмануть».

На это Коля, обращаясь к Фильке, отвечает:

«А я, например, не люблю кошек, особенно тех, которые ходят на рыбную ловлю».

Это сказано очень ядовито, тем более, что за ребятами действительно увязалась танина кошка с котятами. Но чем больше сдержан Коля, тем агрессивнее Таня. Если на рыбалке она зло кричит: «Филька, не давай ему червей», а за обедом из-за утренней ссоры с Колей отказывается есть пельмени, то после того, как Коля на занятиях по литературе демонстративно попросил разрешения пересесть к Жене и ходил с ней на каток, Таня, уединившись в запорошенную снегом рощу, горько плачет. И плачет она уже не потому, что ревнует отца к Коле, а потому что Коля не добивается ее дружбы и не желает безропотно переносить ее придирки и резкости, идущие от смешанного чувства любви и ревности. Насколько покладистей и самоотверженней в этом отношении Филька! Но именно поэтому Филька совсем, совсем другое.

Филька готов ради дружбы к Тане на любое самопожертвование. Чтобы рассмешить Таню, в волнении ждущую к себе на елку Колю, он жует свечку и, оправдываясь перед ней, говорит:

«Это совсем не вредно. Немножко невкусно, но зато смешно. Правда смешно?»

И Таня смеется.

Филька свободен так поступить ради дружбы к Тане. Коля нет. Коля как будто даже нарочно делает подруге больно, но это единственный способ сблизиться с ней,— дать ей почувствовать, как она несправедлива в своей вражде к нему. Филька старается всеми способами облегчить и рассеять Таню, но это не приближает его к ней, да это ему и не нужно. Его самопожертвование товарищески бескорыстно. На эту позицию не может стать Коля. Однако, выказывая Жене всяческие знаки внимания, нося ей коньки и книги, приглашая на каток, Коля целиком поглощен Таней. Когда он увидел, что Тане до слез обидна его демонстративная дружба с Женей, он зло бросает своей хохочущей подруге: «Перестань смеяться и возьми, пожалуйста, свои книги. Я вовсе не намерен их таскать все время за тобой».

Так, не желая ни в чем уступать друг другу, ребята все больше и больше поглощают внимание один другого. На этой основе внутренне и крепнет их дружба. И когда Коля попадает в беду, повредив на катке ногу перед самым началом страшного бурана, от которого прячется все живое в городе, Таня героически его спасает.

Кинематографически весь этот эпизод сделан очень убедительно и взволнованно. Но вот пришла весна; от прежней отчужденности, враждебности, упоительной игры во врагов не осталось и следа. Таня нежно дружит с Колей. Коля назначает ей первое свидание на рассвете в лесу. Приглашение это Таня обсуждает с Филькой. Он просит ее, «как девочку», не приходить. Но Таня упорно твердит, что придет. И тут автор очень к месту вводит в эпизод анекдот О. Генри о гусенице. Храбрая девочка вдруг истерически пугается гусеницы, заползшей ей за шею, зажимает ее через платье в кулак и велит Фильке отрезать зажатый кусок материи. Филька режет, рассчитывая, что теперь Тане не в чем будет притти на свидание к Коле, так как это ее лучшее платье. Но Таня верна слову и является на свидание как привидение в белом докторском халате матери. Коля пугается ее и бежит. Таня его возвращает. И тут он говорит ей почти ту же фразу, которую она зимой, после елки, говорит матери.

«— Нет, ты скажи мне лучше, почему я ничего не помню, почему я думаю только о тебе?

— Когда?

— Всегда. Даже тогда, когда я тебя не вижу. Вот, что для меня странно.

— Да это странно... Но это хорошо. Значит ты будешь думать об мне всегда, и тогда, когда меня здесь не будет.

Коля вскрикивает:

— Разве ты хочешь уехать отсюда?

— Да, я так решила. Пусть отец остается с тобой и с тетей Надей. Он любит ее, а я никогда не покину мамы. Нам надо уехать отсюда, я знаю...

Любовное свидание неожиданно омрачается грустью расставания. Дети думают о счастьи, о том, как поступить, как сделать, чтобы все были счастливы, как предотвратить разлуку. Таня говорит Коле на прощанье:

— И вот я пришла к тебе. Ты видишь. И теперь ухожу. Прощай!

Она поднимается с земли и поворачивается спиной к реке и идет по лесу, не разбирая дороги. Коля догоняет ее, берет за руку.

— Таня, не уходи! Разве это все?

Таня с удивлением оборачивается.

— Конечно, все. Прощай! Ведь уже солнце восходит.

Таня ждет, не трогаясь с места, и смотрит на Колю с милым и кротким вниманием. Он наклоняется вдруг и нежно целует Таню в щеку. Она не отстраняется от него. Тихо со всех сторон».

Замечательная поэтическая картина. Тут бы и нужно поставить точку. Все замечательно. И глубокая внутренняя сосредоточенность, заставляющая истерически пугаться не только гусеницы, но простого сучка, попавшего за шею, или шарахнуться от белого халата; и мечты о счастье для всех; и нежный поцелуй в щеку; и грусть расставания. Решительно все. Но как раз в этот момент на поляне показывается полковник и говорит свою всепрощающую фразу о том, что нет виноватых.

В повести ее говорит сама Таня, и это естественно; в сценарии — отец, и это неверно.

„Взятие крепости“

А. Кряжев

Молодой азербайджанский писатель Имран Касумов написал сценарий кинокомедии Взятие крепости. Это — вторая работа Касумова для кино. Дебютировал он сценарием Недра, который снимает теперь Бакинская киностудия.

Взятие крепости — рассказ об обреченности старого мира, уходящего под бурным натиском новой жизни.

Старые интересы мелки и никчемны. Обыденные, будничные, ставшие нормой для сегодняшнего дня, поступки советских людей — романтичнее многих «высоких мечтаний» прошлого.

Мягко, лирично, убедительно, с чувством юмора показывает Имран Касумов торжество нового над старым, живого над мертвым.

Действие развертывается в одном из городов одной из республик советского Востока. Автор хочет, чтобы был показан Баку. Не будем с ним спорить! Но в Баку, как и в Ташкенте, Бухаре, Самарканде — везде на Востоке (да и не только на Востоке), существовали эти узенькие, горбатые переулки, носившие претенциозное название «улица».

Все они, эти кварталы нищеты, были полны смрада, грязи, пыли и копоти.

Все они за советские годы изменили свой облик. Иные запросы, иные интересы у людей, населяющих эти переулки. Жители знают, понимают, чувствуют, что придет день, когда переулки эти будут перестроены, реконструированы, озеленены.

Это сделано уже с многими переулками многих городов нашей страны. Такой удел уготован и другим.

Эту мысль занимательно и ярко развертывает автор в своем сценарии.

И. Касумов рассказывает об энтузиасте скоростного строительства Кямиле, награжденном за свой стахановский труд легковой машиной ЗИС. Об этом узнали из утренних газет соседи Кямиля — жители одного из узеньких переулков старой части восточного города, носящей название Крепость. Действительно, вокруг этой части города высится кирпичная стена с бойницами.

Соседи горды Кямилем. Они собрались на перекрестке улиц и готовятся к торжественной его встрече. Они желают увидеть (да и потрогать!) ЗИС, принадлежащий Кямилю.

«Это, — подчеркивает Касумов, — темпераментная южная толпа, одинаково горячая в гневе, в сочувствии и насмешке. Тут мужчины и женщины, старики и дети. Все они возбуждены.»

«Здесь мы впервые, — замечает автор, — показываем старый город. Очень важно, чтобы зритель понял, насколько экзотической, перенесенной из глубины веков выглядит эта часть на фоне обычных улиц города, которые он только что видел...».

А зритель видел уже машину Кямиля, несшуюся по асфальтированным улицам благоустроенного города. Вдруг машина останавливается. Перед пассажирами «...древние стены, узкий проезд и за ним причудливая путаница переулков». Это есть старый город — Крепость.

Кямиль — шоферу: В чем дело, Гулам?

— Понимаешь, — бормочет шофер, с тоской глядя на узкий проезд, — я проезжал на М-1, а вот на ЗИС... Ну, попробуем.

Очень медленно, напряженно рокоча, машина пробует въехать в низкий проезд...

На площадь, где ожидает толпа, выбегает из переулка мальчишка и кричит:

— Едет! Едет! Он уж подъезжает! Он приедет отсюда...

Прокричав это одним дыханием, мальчишка мгновенно убегает обратно. Толпа смотрит ему вслед...

Машина задним ходом выезжает из узкого проезда, разворачивается, едет некоторое время вдоль древней стены, окружающей старый город, и выезжает во второй проезд.

На площадь, где ожидает толпа, выбегает тот же мальчишка. На этот раз он появляется из противоположного переулка и, естественно, видит только спины толпы.

— Люди! Эй, люди! — кричит мальчишка. — Почему вы повернули спины навстречу Кямилю, который едет отсюда? Он уже подъезжает...

Толпа поворачивается. Минута изумленного молчания, потом крики:

— Ты морочишь нам голову, мальчишка!

— Кто кричал, что он едет оттуда?

— Не я... — отвечает мальчишка.

— Не ты? Значит не ты прибегал оттуда?

— Оттуда? Но я все время был там, — он указывает в противоположную сторону. — Ой, почему вы меня путаете, люди! Говорю вам, Кямиль едет отсюда...

Мальчишка убегает. Толпа с недоумением смотрит ему вслед.

Машина задним ходом выезжает из второго проезда, разворачивается, едет некоторое время вдоль стены и въезжает в третий проезд.

На площадь из третьего переулка (находящегося между вторым и первым) выбегают двое совершенно одинаковых мальчишек, их появление мгновенно разъясняет происшедший перед этим инцидент.

При первом взгляде на мальчиков ясно, что они — близнецы. В страшном возбуждении, повторяя не только выражения, но и жесты друг друга, мальчишки орут нечто невнятное: можно разобрать лишь отдельные слова: «поехала», «застряла», «бегите скорее...»

Машина застряла в переулке. В позе полной безнадежности сидит на подножке шофер. Пассажиры (их двое: Кямиль и его товарищ Костя) молча удаляются от ЗИС. Вслед им несется грустно-насмешливая «мейхана» — частушка, импровизация. Поет ее парень, сидящий на крыше одного из жилищ. Он свесил ноги на улицу и почти касается ими земли.

С ним, с этим острословом и импровизатором восточной улицы, мы встретимся снова и снова. Он появится в самый подходящий момент. Он бросит свою острую шутку во-время. Шутка встретит горячее одобрение слушателей, они подхватят и разовьют ее.

Мы с интересом будем следить за поступками старика Аллаверды, отца невесты Кямиля. Жители квартала, воздавая должное его жизненному опыту, иронически относятся к его излюбленной присказке:

— Мудрость подобна караванy верблюдов, который идет медленно, но приходит далеко!

Аллаверды — незлобивый старик. Но он цепко держится за старое. Он не хочет уходить из переулка, где «жили деды наших дедов». Реконструкцию улиц старого города он воспринимает как святотатство. Но тот же Аллаверды собственноручно отламывает нелепо торчащий выступ домика, который мешает носильщикам втащить в квартиру рояль, принадлежащий его дочери Сюрьме...

Близнецы помогают автору развертывать действие. Они понадобятся режиссеру. Их полюбит зритель. Болезнь одного из близнецов послужит доказательством необходимости быстрой реконструкции старых кварталов. И доказательства будут, надо сказать, к месту.

И. Касумов хорошо знает особенности быта старого города. Он прекрасно знаком со всеми его переулками и укромными местечками. Он хорошо использует в сценарии свои знания. Возьмем, например, «уголок влюбленных».

Задумавшись, медленно идет Кямиль по неосвещенной улице. Он зажигает спичку, чтобы закурить. «...Слабый огонек вырывает из мрака юношу и девушку. Они стоят рядом с Кямилем в позе целомудренной и нежной и испуганно смотрят на него. Усмехнувшись, Кямиль задувает спичку и, не закурив, идет дальше. Через несколько шагов Кямиль опять зажигает спичку и снова рядом влюбленная пара! Но Кямиль не успевает потушить спичку. За него это делает беседующий с девушкой парень в морской форме...

Погруженный в свои думы, Кямиль садится на выступ какого-то строения. Оказывается, в темноте он сел меж двух влюбленных.

Мастерски, с тонким юмором и знанием быта, описывает Касумов процедуру приготовления матерью Кямиля парадного обеда по случаю приезда товарища. В том, чтобы обед был сытным и вкусным, заинтересованы все соседки.

— Хаппари, посмотри за пловом, — бросает на ходу мать Кямиля. Она уже подает гостям первое блюдо.

Хаппари поднимает крышку кастрюли. Долго принюхивается и кричит:

— Сто лет не было такого мерзкого плова!

Несколько соседок услышали эту фразу. Они немедленно появились у места происшествия. Они озабочены. Они желают, чтобы от плова пахло «райской сладостью». Иначе, что подумает об их кулинарных способностях приехавший издалека гость!

— Может быть, полить шафраном?

— Конечно, шафраном...

— Рубабе, у тебя есть разведенный шафран? — кричит Хаппари.

— У меня нету, — отвечает ей Рубабе с балкона, — но у Гюльсанем, кажется, есть...

И, перегнувшись с балкона, она кричит Гюльсанем, которая купает в своем дворике детей:

— Гюльсанем, дай немного шафрану...

— Мой шафран кончился, — отвечает Гюльсанем, — но погодите...

С орущим младенцем на руках подходит она к окну соседней квартиры:

— Авдегюль, дай немного шафрану, который ты разводила сегодня утром.

Авдегюль передает ей из окна чашечку с шафраном. Гюльсанем передает чашечку Рубабе, стоящей на балконе. Рубабе передает чашечку Хаппари. Хаппари бежит к кастрюле и поливает плов. Соседки склоняются к плову, нюхают.

— Сто лет не было такого замечательного плова! — кричит Хаппари...

Весь сценарий кинокомедии Взятие крепости состоит из подобных жанровых сцен.

Киносценарий И. Касумова читается с большим интересом. Читатель-кинематографист представляет себе кадр за кадром будущий интересный комедийный фильм.

Взятие крепости — произведение молодого, талантливого сценариста.

Сценарий не лишен и недостатков, но они легко устранимы. Речь идет об отдельных диалогах, об отдельных фразах.

Кямиль встречает своего друга Костю. Он бежит вдоль поезда и кричит: «Костя! Костя!» На его зов откликается несколько человек:

— Поезд гружен исключительно Костями, — бормочет Кямиль.

Это плоско. Это не по-русски, хотя автор владеет русским языком.

Или такая фраза в устах старика Аллаверды:

— Наше радостное сегодня греет своим теплом и мое старое сердце.

Очень уж высокопарная фраза! Поэтому звучит она как-то фальшиво, неубедительно.

Режиссерский сценарий, вероятно, предусмотрит и сокращение некоторых эпизодов (именно сокращение, а не устранение!). Растянуты оба свидания Аллаверды с Джабиром: в кабинете и на минарете мечети. Чрезмерно длинным кажется нам и «митинг влюбленных».

Все это незначительные поправки. Они, по нашему мнению, улучшат сценарий, а следовательно, и фильм.

Кстати, о будущем фильме. Сценарий Взятие крепости принят. Фильм будет снимать Бакинская киностудия. Все это в перспективе. А пока?

Пока местные «смехоограничители» уже положили свое клеймо на сценарий. Им показался чрезмерно смелым... его заголовок.

— Взятие крепости! Да, что вы? Это очень рискованно!

И сценарий они переименовали. Крупным шрифтом поставили они заголовок: В старом городе.

Потом — представитель социально-культурного сектора Госплана республики тов. Яналиев, назвав себя патриотом азербайджанского кино, дал «отвод сценарию».

— Интересовался ли тов. Касумов, — задал автору сей «представитель» каверзный вопрос, — планом реконструкции крепости? Ведь по этому поводу есть несколько мнений.

Неизвестно, мол, когда и какое из них восторжествует...

В заключение Яналиев рекомендует автору «подумать над задачей своего произведения» (?!!) (цитируем по стенограмме).

Скучные люди вроде Яналиева способны навести панику не на одного, а на десять Касумовых: опекуны-«смехоограничители» могут без труда испортить не один сценарий. Только дай им волю! И поэтому задачей творческого коллектива Бакинской киностудии, задачей ее руководства является бережное отношение к литературному сценарию Взятие крепости. Только при этом условии будет создан добротный режиссерский сценарий, за ним — веселая, брызжущая неподдельным смехом, настоящая бытовая кинокомедия.

Виктор Шкловский

И. Соколов

Виктор Шкловский — разносторонний кинематографист, литературовед и писатель. Он много сделал для развития советского кино не только как кинодраматург, но и как кинокритик и кинотеоретик.

В кино он начал работать как теоретик. Книги «Ход коня» (1923) и «Литература и кинематограф» (1923) были его первыми работами по теории кино. В них отдельные наблюдения были очень тонки и остры, но теоретические обобщения поверхностны и нарочито парадоксальны.

Статьи В. Шкловского о сюжете, о монтаже, о детали и т. д. в «Русском современнике» и «Кинонеделе» в 1924—1925 годах были полезны тем, что они ставили (хотя и никак не разрешали) важнейшие теоретические вопросы. Сам В. Шкловский уже в статьях 1926—1927 годов отказался от своих неправильных теоретических положений в книге «Литература и кинематограф».

Кинотеория В. Шкловского вытекала из кинопрактики тех лет. Он как кинотеоретик отвергал разрыв между практикой и теорией. Продолжая работать по вопросам литературы в «Лефе», он настойчиво изучал сложное киноремесло и все больше и больше проникал в кинопроизводство. Он начинает работать как перемонтажер фильмов, консультант сценарного отдела 3-й Госкинофабрики и киносценарист. Он рассказал о начале своей работы в кино в интересной книге «Третья фабрика» (1926). Кроме того, он тесно связался с коллективом Льва Кулешова. В книге «Их настоящее» (1927) Шкловский писал, что кинофабрика и коллектив Кулешова были его школой сценариста.

С 1925 года В. Шкловский печатает большое количество статей на злободневные вопросы кинопроизводства в газете «Кино», в журнале «Советский экран», в «Лефе» и т. д. Он выпускает книги «Моталка» (1927) и «Их настоящее» (1927). Он мужественно и горячо поставил много актуальных теоретических вопросов — о сюжете, о реальности материала, об использовании нашей натуры, об обыгрывании декораций, о киноактере.

Статьи В. Шкловского будили мысли творческих работников кино.

Качества В. Шкловского как кинокритика и кинотеоретика общеизвестны. Тонкий и острый аналитик, блестящий мастер детали, анекдота и остроты. Тонкая, но злая ирония. Требовательный к себе мастер слова. Остроумный оратор и горячий полемист.

Недостатки его как кинотеоретика тоже общеизвестны. Он, боясь схем, не любит систематического изложения. Он подходит к сюжету не как к целому, а как к части, к «куску», не как к цельной конструкции, а как к фрагменту, к отдельной детали. Его манера писать страдает крайней субъективностью. Он не столько описывает факты, сколько называет или упоминает их. Он любит парадоксально сближать и сравнивать далекие понятия и факты, опуская целый ряд промежуточных понятий и фактов.

Шкловский-кинодраматург неотделим от Шкловского-кинокритика и кинотеоретика. Его киносценарии внутренне близки к его критическим и теоретическим статьям о кино.

В. Шкловский с 1925 года принял участие в разработке и переделке нескольких десятков сценариев. Его изобретательная выдумка разбросана в огромном количестве чужих произведений.

Неслучайно то, что первые сценарии В. Шкловского были историческими сценариями. Он начал серьезно изучать историю России. Конкретным изучением истории он хотел преодолеть формализм своих теоретических и творческих установок.

Одна из самых ранних работ В. Шкловского над сценарием — это доработка сценария Шильдкрета К р ы л ь я

Холопа. Он ввел в этот сценарий экономическую характеристику эпохи Ивана IV.

Сценарий Капитанская дочка был переделкой и даже «исправлением» повести Пушкина. В те годы и в театре и в кино усиленно исправляли, вернее, всячески искажали классиков.

После вскрытия ошибок Покровского и его «школки» стало очевидно, что все попытки упрощенно строить исторические сюжеты на экономике и модернизировать историю — вульгарный социологизм. В. Шкловский сам уже несколько лет назад признал свой сценарий Капитанская дочка ошибочным.

Сценарий По закону по рассказу Джека Лондона «Неожиданное» был интересным экспериментом. В то время, когда процветали дорогие костюмные и декоративные исторические фильмы, В. Шкловский хотел создать тип дешевого советского фильма, «основанного на наименьшей затрате средств, с наименьшим количеством действующих лиц, с одним павильоном и с установкой на игру актеров». Сценарий В. Шкловского совместно с Л. Кулешовым для того времени был высоким примером профессионально грамотного монтажного сценария. В сценарии и фильме По закону было зло осмеяно лицемерие буржуазного правосудия. Фильм Л. Кулешова По закону (1927) имел большое принципиальное значение для советского кинопроизводства.

Сценарий 3-я Мещанская был построен на современном материале. В. Шкловский ввел в сценарий характерные факты того года — постройку Института Ленина и железную дорогу в Парке культуры и отдыха. Сценарий 3-я Мещанская был построен на том же принципе, на котором был построен сценарий По закону: минимальное количество действующих лиц и декораций. Но актуальная проблема советской семьи драматургически, сюжетно была поставлена нечетко и даже неправильно. В Западной Европе фильм 3-я Мещанская (1927) считался одним из лучших советских фильмов. Он сильно повлиял на дух и сюжет фильма Рене Клэра Под крышами Парижа. Даже название фильма Под крышами Парижа является контрастом для французского названия фильма 3-я Мещанская — В подвалах Москвы.

Остроумный сценарий эксцентрической комедии Фунтик, написанный для Л. Кулешова, не был поставлен.

Сценарий Два броневика показывал Октябрьскую революцию в Петрограде. Сложнейшая тема была не сужена, но правильно ограничена сюжетом о борьбе двух броневиков на улицах Петрограда в Октябрьские дни 1917 года. Драматический конфликт был построен на том, что борьба двух людей — шофера и офицера — внутри броневика является отражением того, что происходит на улице. В сценарии было единство и нарастание действия. Ограничение и обыгрывание места действия усиливало драматизм борьбы за телефонную станцию. Навсегда запомнилась символическая прекрасная деталь — проверка времени по часам Пулковской обсерватории. Во время боя часы Пулковской обсерватории останавливаются, но победивший пролетариат берет в свои руки течение времени, движение истории.

При первых сообщениях о возникновении звукового кино в Америке и в Западной Европе В. Шкловский в своих нескольких статьях 1929 года выступил против звукового кино, но он быстро понял свою ошибку и исправил ее. Он начал изучать технику построения звукового фильма.

Мертвый дом и Горизонт (совместно с Муни-блитом) были его первыми звуковыми сценариями. Сценарий Мертвый дом был основан на глубоком изучении биографии и творчества Достоевского.

В. Шкловский, работая в кино, продолжал вести свою работу по теории литературы и по истории.

В 1931 году В. Шкловский издал популярную брошюру для начинающих сценаристов «Как писать сценарий».

В 1930—1932 годах В. Шкловский стремится преодолеть фрагментарность, бессюжетность своих книг и киносценариев и добиться их внутренней цельности, последовательности. Он при обсуждении исторического постановления ЦК партии большевиков от 23 апреля 1932 года в порядке самокритики сказал о себе: «Моей ошибкой была установка на эпизоды, особенно характерная для меня в 1926—1928 годы. Я делал куски, я рассыпался и был идеологом показа кусков».

Шкловский написал ряд ценных работ «Чулков и Левшин» (1933), «Капитан Федотов» (1936), «Марко Поло» (1936), «Русские в начале XVII века» (1938), «Дневник» (1939) и большое количество интересных очерков и статей. В начале 1939 года партия и правительство наградили В. Шкловского орденом Трудового Красного знамени.

С 1933 года В. Шкловский написал несколько сценариев — Ревизор, Степан Разин и др., но ни один из них не был поставлен.

Повесть «Русские в начале XVII века», напечатанная в журнале «Знамя» в 1938 году, послужила основанием для создания киносценария Минин и Пожарский.

Киносценарий Минин и Пожарский — одновременно полноценное литературное и кинематографическое произведение. В его образах художественно воплощена большая идея — героическая борьба русского народа с польскими интервентами в начале XVII века. В. Шкловский глубоко изучил и правильно показал эту историческую эпоху. Главные персонажи сценария — не только Минин, Пожарский, гетман Ходкевич и монах де-Малло, который посылал донесение полякам, но и Роман и Степан Хорошев — исторические лица. Роман — это казак Роман, а Степан Хорошев — это Семенов.

В сюжете сценария показана органическая связь народа и его вождей — Минина и Пожарского. В. Шкловский стремился создать новый тип сюжета — не традиционный семейный или любовный сюжет, а новый социально-политический сюжет. Исторически точно и драматургически захватывающе даны перипетии боя русских с польскими интервентами под Москвой.

Фильм Вс. Пудовкина Минин и Пожарский по сценарию В. Шкловского — одно из крупных произведений советской кинематографии.

Сейчас В. Шкловский (совместно с И. Альтманом) заканчивает сценарий Шаумян.

В литературе и в кино В. Шкловский прошел большой, сложный и интересный путь. Но главное у него — впереди.

Блейман и Большинцов

Н. Коварский

Что такое сценарий, в сущности никто как следует, не знает. Теория сценария у нас не разработана вовсе, вышедшие до сих пор на эту тему работы написаны чрезвычайно поверхностно и диллетантски, в каждом разговоре о сценарии мы идем вслепую, наощупь, пытаясь сформулировать самые азбучные, самые элементарные положения.

Профессиональный сценарист-писатель, который пишет только или преимущественно сценарии, — явление редкое. Их немного, живется им не очень легко, и слава их не преследует. Еще не так давно в союзе писателей шел серьезный спор: писатели они или нет. Автор эстрадных скетчей—безусловно писатель, в этом никогда и никто не сомневался, а сценарист — неизвестно. Труд сценариста — наполовину безымянный труд. Все помнят, что Обломок империи поставлен режиссером Фридрихом Эрмлером, но что сценарий писала К. Виноградская— это в памяти только у специалистов. Подобных примеров можно было бы привести десятки. В этом не виноват зритель. В этом виноваты мы сами. Мы плохо и мало пишем о работах сценаристов, у нас нет ни одной монографии о сценаристе и очень мало, ничтожное число статей о сценариях. Анализ фильма в рецензиях на три четверти обычно строится на анализе сценария, но и этот анализ идет под знаком оценки удач и ошибок режиссера.

Впрочем, сценаристы не претендуют на славу. Они претендуют только на ответственность. Они хотят сами отвечать за то, что они пишут. Это очень скромное желание. Между тем никому из творческих работников кино, критиков, писателей не приходит в голову, что когда он оценивает фильм, он прежде всего обязан сопоставить литературный вариант, ответственность за который полностью несет сценарист, с тем сценарием, который мы видим в картине. Это совсем не одно и то же.

Они завидуют ответственности писателя и поэтому мечтают о том, чтобы заняться настоящей писательской работой, писать пьесы, романы, критические статьи — все, что угодно, только не сценарии. Об этом мечтают и Каплер, и Виноградская, и Блейман, и Большинцов. Сдав на фабрику сценарий, они каждый раз с облегчением говорят: «это последний мой сценарий»... и садятся работать над новым. Им суждено тяжкой и далеко не всегда взаимной любовью любить высокое искусство кинематографии.

Но вот странное обстоятельство. Мечты о том, чтобы обратиться к иному роду писательской работы — к роману, к драме, к рассказу, — являются как бы обязательным профессиональным признаком настоящего кинодраматурга. Ремесленники, которых у нас было немало, особенно в эпоху немого кино, об этом не мечтали. Мечта эта — как бы свойство таланта сценариста. Работая над сценарием, они все время тревожно оглядываются на литературу; литературный критерий они считают для себя обязательным, их соблазняют возможности прозы и драмы. И это несмотря на то, что советская кинематография очень часто обгоняет нашу литературу, очень часто оказывается впереди литературы.

Так всегда мечтали о литературе Блейман и Большинцов — авторы сценария замечательного фильма Великий гражданин. Необходимо хотя бы бегло рассказать их творческую биографию, потому что эта биография поучительна и достойна войти в дидактическую, назидательную литературу для молодых сценаристов.

Первая сценарная работа Блеймана Приказ №... была первой постановкой Большинцова. Фильм ставила молодежная студия «Югвосткинокомсомол», существовавшая в 1925—1926 годах в Ростове. Потом студия закрылась. Большинцов ставил фильмы в Сибири (один из них—очень хорошая немая картина Тунгус с Хэнычара), потом переехал в Ленинград, где поставил спять по сценарию Блеймана невыпущенную на экран картину Конец Нахаловки, потом бросил режиссуру и начал совместную с Эрмлером работу над сценарием Крестьяне.

Блейман много занимался критической работой в ленинградских газетах и журналах и писал сценарии для Ленфильма. Сценарии, как и книги, имеют свою судьбу. В то время одним из обязательных признаков «специфики» кино считался острый, построенный на неожиданностях, очень традиционно понятый сюжет. Никого из художественного руководства студий не касался тот факт, что лучшие советские немые фильмы Броненосец Потемкин, Мать, Конец Санкт-Петербурга, Новый Вавилон и ряд других построены как раз на отказе от такого сюжета (это не значит, что они вообще бессюжетны). Сценаристов, работавших в студиях, заставляли работать именно так и никакие возражения им не помогали.

Так Блейман научился ремеслу сюжета. Когда просматриваешь литературные варианты его поставленных и непоставленных сценариев, то почти удивляешься тому уверенному сюжетному мастерству, с каким они сделаны. Он научился решать сюжет точно, как шахматную задачу.

Но ему самому хотелось совсем другого. Вероятно, он не очень одобрительно относился к собственному умению. Ему хотелось работать так, чтобы в сценариях были сложные, развитые и противоречивые характеры, детали, выразительные, как деталь в новелле, острые концепции темы, отнюдь не обязательно требующие острого сюжета для своего воплощения. Ему хотелось завоевать для сценария все те области, в которых свободно чувствует себя литература: богатство характеров, лирику, гротеск, иронию. Каждый раз, когда ему приходилось сдавать свою очередную работу, он сам для себя отмечал те куски и эпизоды, которые обязательно будут вычеркнуты руководством студии и режиссером. И действительно, и руководство и режиссеры аккуратно вычеркивали как раз эти самые эпизоды. Мотивировка была только одна: надо «вытягивать сюжет, это не имеет значения в сюжете». Это был припев, похожий на припев кондуктора у Марка Твэна: «Режьте билеты!»

Но самое замечательное заключалось в том, что сюжет тоже не выходил в фильме. И руководство и режис-

сер в последний момент спохватывались, что в фильме необходимо показать еще роль профсоюзной организации или добровольных обществ или еще что-либо, и начинали спешно вводить новые куски. А так как сюжет — вещь хрупкая, рассчитан только на определенную нагрузку, то он этих посторонних кусков не выдержал, и вся конструкция рушилась. Именно эта судьба постигла превосходный сценарий Счастливый Кент, не слишком блестяще поставленный режиссером Шмидтгофом. Такая же судьба постигла и ряд других сценариев Блеймана, в частности очень интересный, написанный под влиянием романа Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» сценарий Путешествие в Арзрум.

И, самое большое, один-два поставленных по его сценарию фильма (в частности, Беглец режиссера В. Петрова) принесли некоторое творческое удовлетворение.

Так продолжалось до тех пор, пока не наступила совместная с Эрмлером и Большинцовым работа над сценарием Великий гражданин.

Писатели, жалующиеся на большое количество переделок, которыми подвергается их сценарий в кино, кажется решительно забывают, что процесс работы над сценарием не менее сложен и труден, чем процесс работы над романом, и требует во всяком случае не меньшего количества вариантов. Когда я пытаюсь вспомнить отдельные варианты Великого гражданина, мне начинает казаться, что для установления их количества необходимы какие-то астрономические цифры. Сначала обе серии были написаны без разделения на серии, и сценарий охватывал весь период от начала борьбы Шахова с карташовской группкой до убийства Шахова. Потом из этого первоначального ядра выделились контуры двух больших эпизодов, послуживших основанием для разделения на серии. Потом были первый, второй, третий... двадцатый варианты первой серии. Сценарий пошел в производство. Но это не тот сценарий, по которому был поставлен фильм, потому что в процессе съемок Блейман и Большинцов написали новый вариант, и он-то и был снят. Потом было написано такое же число вариантов второй серии. Когда была закончена съемками и монтажом вторая серия, Блейман сказал в одной из бесед по поводу фильма: «Если бы у нас была теперь возможность, мы написали бы хороший сценарий Великий гражданин».

В работе над сценарием выяснилось, что в том ремесле сюжета, которому обучила кинематография и Блеймана и Большинцова, нет решительно никакой необходимости. Здесь, наконец, можно было осуществить мечту о настоящей литературной работе, которую лелеет каждый сценарист.

Они написали сценарий как бы мимо фабулы. Пытается проводить в первой серии свои грязные махинации Боровский — они не показаны в фильме, их нет и в сценарии; Карташов организует отвратительный трюк и не впускает в город номер «Правды», в котором напечатана статья Шахова—этого тоже нет ни в фильме, ни в сценарии; один из карташовцев — Крючков—связывается с лесником, запугивает его и велит ему убить Шахова, когда тот поедет с ним охотиться, — и этого нет в сценарии второй серии; Сизов организует диверсию на канале — она показана только через плачущего Ибрагимова. Словом, все те эпизоды, которые в работе обычного ремесленника составили бы узловые эпизоды,—на них он построил бы сложную интригу,—все эти моменты опущены и даны только темы диалогов, как темы, изменяющие отношения между действующими лицами.

Все внимание, все усилия сценаристов обращены на характеры, на детализацию характеров, на сложный психологический подтекст каждой сцены, каждой детали в поведении персонажей.

Эти внешние черты вызваны были необходимостью, которую диктовал самый замысел сценария. Зерном замысла был тот конфликт, который проведен последовательно через весь фильм: конфликт между лучшим, наиболее высоким типом человека и типом самым низким, подлым и отвратительным. Первый олицетворен в Шахове и его учениках, второй — в Карташове, Боровском, Земцове. Это именно конфликт между различными типами людей, а не только между людьми, занимающими разные позиции и добивающимися диаметрально противоположных целей.

Большевик Шахов противопоставлен Боровскому, Карташову, Земцову — не только как человек, одушевленный высокой идеей, высокой любовью к народу, высокой страстью к созиданию. Все его человеческие интеллектуальные, душевные качества и свойства противоположны качествам и свойствам Боровских и Карташовых. Ему свойственны необычайная моральная чистота, необычайная цельность, единство характера, ясность владеющих им чувств. Он — человек высокой патетики, хотя каждому зрителю кажется очень простым и близким. А характеры Карташова и Боровского погружены в плоскую и нечистоплотную прозу — это характеры раздробленные, раздираемые противоречиями, одержимые страстишками, мелкими и никогда не поднимающимися до подлинной страсти.

И только потому, что в центре внимания сценаристов было это противопоставление характеров, они смогли ввести в сценарий ряд сложных тем политики, идеологии, этики. Эти темы вовсе не остаются темами диалогов, они реализуются в характерах, они непосредственно решаются в столкновениях характеров, в их движении и развитии.

Но именно этот замысел и это построение потребовали от сценаристов необычайной точности в работе над диалогическими текстами. Каждый кусок диалога переписывался по тридцать раз, его приносили режиссеру, и Эрмлер браковал его, а сценаристы почти не возражали. Они настолько понимали друг друга, что им незачем было доказывать, что кусок не вышел. И он переписывался в тридцать первый и в сороковой раз. Я не преувеличиваю, именно так оно и было, именно так оно и должно было быть. О диалоге в этом фильме надо писать особо подробно. Нужно только отметить, что это текст, в котором, может быть, впервые в кино мы видим во всей его чистоте современный, сегодняшний литературный язык, очищенный от примесей, от уродливых характерностей.

Мне кажется, что Блейман и Большинцов должны считать фильм Великий гражданин началом своего пути в кинодраматургии. В этом нет решительно ничего обидного. Теряя прошлое, которое ведь действительно было только предисторией, они выигрывают будущее.

Михоэлс

К 50-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Як. Тринвальд

Народный артист Союза ССР Соломон Михайлович Михоэлс

Артистом Соломон Михайлович Михоэлс стал сравнительно поздно — на 29-м году своей жизни. Но пришел он на сцену не случайно, а по горячему и страстному влечению, которое, правда, часто приглушалось различными житейскими обстоятельствами, тормозилось в сознании, но в конце концов прорвалось через все преграды и победило.

Настоящая фамилия Михоэлса — Вовси. Он родился в 1890 году в г. Двинске в патриархальной еврейской купеческой семье, в которой строго соблюдались все религиозные обряды и свято чтили обычаи старины и предков. Его отец любил за праздничным ужином с традиционной фаршированной рыбой петь еврейские молитвенные и народные песни. Он был очень музыкален и обладал приятным голосом. Ученый талмудист, человек с философским складом ума, он был и хорошим рассказчиком, знавшим много романтических легенд и героических историй из прошлого еврейского народа.

Маленький Соломон всегда подпевал отцу. Но охотнее всего слушал он его увлекательные рассказы о героических полководцах еврейского народа, поднимавших восстание против всесильного Рима, покорившего Иудею; о стойких мучениках — еврейских ученых и философах, погибших на кострах испанской инквизиции; о мудрецах-раввинах, не пугавшихся встреч ни с римскими цезарями, ни с германскими королями, ни с русскими императорами, которых они сражали своими остроумными и язвительными ответами.

Когда ему исполнилось 13 лет — год совершеннолетия по еврейскому закону, — его начали учить русской грамоте. В это время семья Вовси переезжает в Ригу, где Соломон поступает в реальное училище.

Реалистом третьего класса Михоэлс впервые попал в театр — сначала в еврейский, потом в русский, — и с тех пор горячо к нему пристрастился. Еще в раннем детстве неизгладимое впечатление произвели на него еврейские комедианты — пуримшпиллеры, бродившие из дома в дом в день еврейского праздника «пурим» и разыгрывавшие наивные пьески об историческом событии, породившем этот праздник.

Детские впечатления о бродячих комедиантах в пеньковых бородах с несложным театральным реквизитом и зародили в сознании маленького Соломона первую, долго неосознаваемую мечту об искусстве сцены.

В юности Михоэлсу довелось видеть много выдающихся артистов. Он смотрел игру Орленева, Дальского, Комиссаржевской, еврейской Элеоноры Дузе — одной из ярчайших трагических артисток еврейской сцены, Эстер-Рохл Каминской, был постоянным зрителем спектаклей еврейских бродячих трупп.

Все эти впечатления детства и юности и определили тягу Михоэлса к театру. Кровные связи с еврейским бытом, с еврейской культурой, с романтикой и героикой истории еврейского народа уточнили адрес театра, которому все больше и горячей отдается в мечтах молодой Михоэлс. Это была тяга в сторону еврейского театра.

По окончании среднего учебного заведения Михоэлс долго не мог решить вопрос о своем дальнейшем пути в жизни. Он ушел бы на сцену, но еврейский театр влачил в те времена жалкое существование; к тому же это противоречило воле отца, который боялся даже подумать, что его сын может стать актером.

В 1918 году в жизни Михоэлса, тогда студента Петроградского университета, совершилось событие решающей важности. В Петрограде открылась еврейская театральная школа. Организаторы школы жили идеей создания нового художественного еврейского театра, который должен притти на смену дореволюционному театру «черты оседлости», театру «блуждающих звезд», нищему, жалкому, некультурному.

В эту школу и поступил Соломон Михайлович, выбравший театральным псевдонимом свое отчество, звучащее по-еврейски «Михоэлс».

◇

Петроградская еврейская театральная школа очень быстро превратилась в театр-студию. Молодой театр объявил, что смысл своего существования видит в преодолении тех влияний на еврейскую молодежь, поднятую к новой жизни Великой Октябрьской социалистической революцией, которые еще шли от дореволюционного еврейского театра с его буржуазно-националистическим репертуаром, тенденциями к откровенному шовинизму и религиозному мистицизму, с его удручающим бескультурьем, наивностью и прямолинейностью приемов театрального воздействия на зрителя.

Создатели возникшего театра первоочередной своей задачей ставили воспитание нового актера, который ничего общего не имел бы со старыми кочующими еврейскими комедиантами и был бы обогащен и вооружен всем опытом современной сцены, всеми навыками современного актерского мастерства. Они широко обсуждали вопрос о новом репертуаре, новом стиле актерского исполнения, новой форме спектакля.

После пятимесячной подготовительной работы театр открылся пьесой Метерлинка «Слепые»; за ней последовали «Амнон и Томор», «Грех», «Зимой» Шолома Аша и «Уриэль Акоста» Гуцкова.

Уже в этих первых работах театра, как это в свете прошедших лет сейчас абсолютно очевидно, обнаружилась вся ложность творческих установок художественного руководителя и главного режиссера театра А. М. Грановского, впоследствии окончившего свой театральный путь бесславной смертью в эмиграции. Выступавший под флагом разрушения старого еврейского театра и создания на его месте нового революционного, Грановский сразу же повел объединяемую им молодежь по неправильному идейному и художественному пути.

Отвергая дореволюционный еврейский театр, всю жизнь кочевавший под чужим паспортом «немецко-еврейских» трупп, доведенный постоянными преследованиями царской полиции до последнего предела нищеты и убожества, объективно Грановский по мере развития своей деятельности все больше и больше приходил к отрицанию всех ценностей прошлой еврейской культуры.

В представлении Грановского вся многовековая история еврейского народа сводилась к истории еврейского «гетто», «черты оседлости» с их смрадным, нищенским и косным бытом, с их забитыми, жалкими обитателями, покорившимися судьбе и находившимися в плену религиозного фанатизма, темных суеверий и предрассудков. Ничего положительного, ничего романтического, ничего героического Грановский не видел в историческом прошлом еврейского народа. Он безоговорочно отрицал и осуждал это прошлое. Самый путь еврейского народа к возрождению представлялся ему, правда, в далекой перспективе, как путь ассимиляции, приобщения к европейской и отмирания национальной еврейской культуры. За красивыми фразами Грановского о возрождении национального искусства скрывался глубоко реакционный смысл.

С точки зрения таких людей, как Грановский, Октябрьская революция была не силой, которая определяла развитие и углубление «национальной — по форме, социалистической — по содержанию» культуры, а только средством «освобождения» еврейского народа от той «национальной обособленности», в которую он был искусственно ввергнут годами преследований и бесправия. Именно это никогда не высказанное, но отчетливо и ярко проявлявшееся во всей деятельности Грановского — по существу ассимилятора и апологета западно-европейской буржуазной культуры — понимание путей решения «еврейского вопроса» в советской России являлось тем шатким мостиком, по которому он в свое время пришел к революции.

Реакционность кредо Грановского определялась его принадлежностью к числу учеников знаменитого немецкого режиссера Макса Рейнгарта — буржуазного театрального «новатора», который вел ожесточенную борьбу с реализмом, последовательно утверждая своими постановками символизм, импрессионизм, формализм и другие театральные течения, характерные для распада буржуазной культуры. Возглавив молодой еврейский театр, Грановский начал проводить на его сцене творческие принципы своего учителя, преломив их только сквозь призму своего понимания задач национального еврейского искусства.

Открыв метерлинковскими «Слепыми» и пьесой Шолом Аша «Грех» широкую дорогу к символизму и сразу же уведя театр в сторону от революционной тематики, Грановский выдвигает теорию особой специфики еврейских жестов, пластики, мимики, речи, еврейского ритма. Исходя из этого формально-эстетского понимания национальных особенностей, он пытается найти и закрепить в раз навсегда отлитых формах якобы типично еврейские мимические, пластические и речевые знаки театральной выразительности. В этом направлении и строит Грановский свою работу с актерами открывшегося театра.

Понимание национальных особенностей как отвлеченно-эстетических категорий было по существу выражением буржуазно-националистических взглядов в искусстве. Аналогичные явления можно было наблюдать в те годы в украинском и грузинском театре. Здесь буржуазные националисты употребляли даже общую с Грановским терминологию. Они тоже говорили о специфике, одни — грузинских, другие — украинских, жестов и ритма и также, абстрагируя вопросы национального стиля, толкали актеров на путь формализма.

◇

Молодой, неискушенный артист Михоэлс, только начинающий свою театральную жизнь, конечно, не почувствовал, не мог почувствовать на первых порах идеологической порочности философской концепции и лживости псевдореволюционной художественной платформы Грановского. Еще меньше мог Михоэлс, за плечами которого было всего пять месяцев пребывания в театральной школе, обнаружить, что спектакли Грановского ничего по существу новаторского в себе не несли, а повторяли только ловко подделанные под «еврейскую специфику» зады буржуазного западно-европейского театра.

С огромным увлечением отдается Михоэлс театру. Он безоговорочно выполняет все указания Грановского, которого слушает с широко открытыми глазами, с затаенным дыханием.

Первой значительной ролью Михоэлса была роль Уриэль Акосты в спектакле, который ставил привлеченный в театр декадентствующий режиссер-«новатор» Унгерн-Штернберг и оформлял художник А. Бенуа. Играл Михоэлс в этом насквозь эстетском спектакле, по собственному признанию, плохо: на ложном театральном пафосе, внешне очень скованно и робко. Ему явно недоставало сценического опыта, и к тому же он был сильно задерган режиссерами. Но спектакль позволил молодому

артисту впервые почувствовать свой порыв в трагедийной стихии, тяготение к героическому пафосу.

Важной для Михоэлса ролью являлась и сыгранная в тот же период эпизодическая роль старого еврея в толпе на кладбище из пьесы Шолом Аша «Грех». Удельный вес роли в спектакле был незначителен. Молодому же артисту естественно хотелось выделиться, а для этого нужно было найти что-то индивидуальное, яркое. Михоэлс нашел это свое, яркое, в острой выразительности фигуры старика, его пластики и мимики. Роль дала Михоэлсу вкус к внешнему рисунку, к деталям его отделки и принесла ему первые завоевания в области театральной техники.

В 1921 году Михоэлс переезжает вместе с театром в Москву. Здесь Петроградский театр-студия реорганизуется в Московский камерный еврейский театр, который начинает работать на улице Станкевича в помещении, рассчитанном всего на 90 зрителей.

Стены крошечного зрительного зала театра были расписаны художником Шагалом. Эстет и экспрессионист Шагал, тоже впоследствии ставший эмигрантом, воспринимал быт еврейского местечка сквозь призму воспаленного, встревоженного сознания человека, который видел в революции только ее разрушительную силу. Послереволюционное местечко представлялось Шагалу взорванным и разрушенным, словно после землетрясения. Местечковые жители казались людьми, подхваченными шквалом, который неизвестно куда понесет и где опустит их. Лично Шагал воспринимал рисующуюся ему катастрофу с нескрываемой радостью. Для него, как и для Грановского, распад старого местечка означал освобождение от национальной ограниченности еврейского быта и, следовательно, возможность приобщения освобожденного «вихрем революции» еврейского народа к широкому потоку европейской культуры.

В острой гротесковой форме Шагал стремился передать этот распад еврейского быта. Он рисует старого еврея в лапсердаке и котелке, который под раскрытым зонтиком, служащим ему парашютом, летит над крышами покосившихся местечковых лачуг и не знает, где приземлиться. Он изображает еврея-музыканта, который до такой степени увлекся игрой, что не чувствует, как у него отрывается от туловища голова и устремляется на крыльях вдохновения ввысь.

Первая встреча Михоэлса с Шагалом произошла в спектакле инсценированных миниатюр Шолом-Алейхема. В миниатюре «Агенты» Михоэлсу была поручена роль Менахем-Менделя. Шагал, гримировавший артиста, разделил его лицо на две половины. Одну он разрисовал желтой, другую — зеленой краской, правую бровь поднял на несколько сантиметров выше левой, складки у носа и губ разместил так, что они разбежались в разные стороны по лицу. По замыслу режиссера и художника этот чудовищно ассиметричный грим должен был передать экспрессию и динамику образа Менахем-Менделя — юркого, торопливого, вездесущего страхового агента, мечущегося в поисках грошевого заработка, всегда терпящего неудачи, но никогда не унывающего, не теряющего энергии и напора.

Михоэлс до сих пор не может забыть, с каким сумасшедшим увлечением и остервенелым экстазом накладывал Шагал на его лицо этот фантастический грим. Захваченному своими бредовыми представлениями о динамичности образа Менахем-Менделя Шагалу хотелось так перекосить лицо Михоэлса, чтобы оно изображало одно стремление к полету. Но ему все время мешал глаз артиста. Долго возился Шагал с этим неожиданным препятствием и наконец с досадой сказал:

— Ах, если бы у вас не было правого глаза! Чтобы я только с вами сделал?

Но и того, что сумел сделать Шагал с Михоэлсом, было совершенно достаточно, чтобы ввергнуть молодого артиста, с удивлением глядящего на себя в зеркало, в мир больной фантастики, химер и призраков, которыми наполнили сцену режиссер и художник.

Честно и добросовестно старавшийся, в строгом соответствии с замыслами Грановского и Шагала, сыграть этот искаженный гримасой, гипертрофированный в своей динамике, переведенный в план безудержного гротеска образ Менахем-Менделя, Михоэлс в то же время не мог не почувствовать некоторого внутреннего протеста против того, что его заставляют делать на сцене в шолом-алейхемовском спектакле. Выросший в традиционной еврейской семье, Михоэлс остро чувствовал действительность еврейского быта. Знал он хорошо и еврейскую литературу, героя которой ему были всегда понятны и близки. Особенно любил и ценил он Шолом-Алейхема с его мудрой любовью к своему народу. Понятно, что он должен был почувствовать некоторую неловкость и беспокойство за ту трактовку произведения великого еврейского классика, которую предлагал зрителю театр.

Менахем-Мендель — ясный и простой образ. Это — человек из народа. Он не хищник, не паразит, он — жертва национального бесправия и гнета, душивших местечки «черты оседлости» и породивших подобных ему бесправных «людей воздуха». Менахем-Мендель — трагикомедийный образ, возникший на конкретном быте, в конкретных социальных условиях.

Хорошо чувствуя и понимая народную реалистическую стихию творчества Шолом-Алейхема, Михоэлс естественно пришел к желанию противопоставить собственное, правильное толкование образа Менахем-Менделя толкованию Грановского, отрывающему этот образ от реального быта, переводящему его в план издевательского гротеска и абстракции. Однако это желание осталось в те дни очень робким и до конца, как следует, даже не осознанным. Молодой неопытный актер находит компромиссный выход в том, что вопреки Грановскому и Шагалу наделяет своего героя метко подмеченными в жизни реалистическими черточками. Одной из них явилась, например, хорошо схваченная Михоэлсом манера Менахем-Менделя все время расширять пальцами давящий его шею крахмальный воротничок — необходимый атрибут туалета солидного дельца-джентльмена.

Значительно более определенным было желание молодого актера утвердить свое понимание героев Шолом-Алейхема в другой его миниатюре «Мазелтов», включенной в тот же спектакль. Михоэлс играл роль реб Алтера-книгоноши, живущего в сказочном и фантастическом мире героев тех книг, которыми он снабжал своих клиентов-бедняков. Грановский также наметил этот образ в плане эксцентрики и гротеска. Михоэлс правильно видел в реб Алтере не только смешного фантазера, наивного местечкового мечтателя, старого, неряшливого и склонного к выпивке холостяка, но и человека с добрым, отзывчивым и любящим сердцем. Образ реб Алтера вызывает глубокие симпатии артиста, и он вопреки общему плану спектакля пытается перевести роль в романтическо-реалистический план. Его книгоноша обретает торжественную приподнятость и лирическую взволнованность речи, осмысленные жесты и мимику.

Роли Менахем-Менделя и реб Алтера имели огромное значение в жизни Михоэлса. На этих ролях начались его

первые творческие разочарования, толкнувшие к собственным поискам в искусстве, начались первые разногласия с формализмом и трюкачеством, открывшие молодому актеру его внутреннее тяготение к театру жизненной правды.

◇

Серьезные разногласия с Грановским произошли у Михоэлса и в спектакле «Бог мести» Шолома Аша. Главный герой этой пьесы владелец публичного дома — Екл Шапшович, которого играл Михоэлс, живет двойной жизнью. В своем заведении он — ловкий, разбитной и угодливый делец — поставщик живого товара. В кругу своей семьи он — любящий и заботливый отец, не чающий души в «чистой» дочери Ривке, религиозный еврей, бережно хранящий в своей квартире «святую» тору. Эта двуликая жизнь сделала Шапшовича больным, издерганным человеком, которого постоянно терзает страх перед карающей рукой сурового, не знающего пощады, гневного еврейского бога — бога мести.

Оформлял этот спектакль тогда еще молодой художник Исаак Рабинович, принесший на еврейскую сцену влияния модного в те времена и заполнявшего все «левые» советские театры конструктивизма. Он построил на маленькой сцене декорацию, поставленную наклоном. Декорация уходила резко вверх и столь же резко устремлялась книзу, что должно было означать порыв человека вверх — к богу и неуклонное движение его, обремененного грехами, вниз — в бездну.

Михоэлс в роли Шапшовича был загримирован режиссером и художником по тому же принципу, что и в роли Менахем-Менделя. Лицо артиста снова было разделено на две половины: одна изображала отвратительную маску владельца публичного дома, другая — добропорядочного, богобоязненного еврея.

И снова артисту предлагалось играть абстрагированную, символическую фигуру, которая на этот раз призвана была изображать раздвоенность еврейской души; играть приемами сгущенного гротеска, разоблачающими быт еврейского местечка, породивший это причудливое сочетание торговли живым товаром с заботами о святости торы. Но Михоэлса тянуло к другим сценическим задачам. В традиционной еврейской теме пьесы Шолома Аша о грозном и карающем боге мести и в ее параллельной теме о непреклонном стремлении человека утверждать свои неосуществленные мечты о чистой и честной жизни в потомстве артист услышал большое трагедийное звучание.

Грановский решительно отвергал такое толкование пьесы. Михоэлс нашел для себя выход в немногочисленных, но необычайно выразительных и сильных игровых паузах, которыми он, выключаясь на мгновение из общего ритма спектакля, передавал глубокую душевную боль и страдания Шапшовича, останавливая на них внимание зрителя. Спектакль «Бог мести» имел для Михоэлса тот смысл, что в нем он впервые почувствовал всю силу воздействия и выразительности театральной паузы.

Начавшиеся на ролях Менахем-Менделя, реб Алтера и Шапшовича разногласия молодого актера с хозяйничавшими в театре формалистами и эстетами постепенно углубляются и принимают все более и более острые формы. Но борьба идет пока явно неравная. За плечами Михоэлса всего только два года работы на сцене, за Грановским, Шагалом и их соратниками — опыт, крупные имена в искусстве, поддержка критики, не разобравшейся еще как следует в «новаторстве» Еврейского камерного театра. В этой борьбе Михоэлсу пришлось пережить много досадных поражений. Одним из таких поражений явилось для него вторичное выступление в роли Уриэль Акосты, в новой сценической редакции пьесы Гуцкова, поставленной на московской сцене уже самим Грановским и оформленной Н. Альтманом.

Строя спектакль, Грановский больше всего заботился о красоте планировки мизансцен. Он разбил пьесу на ряд картин, где в застывших позах артисты изображали отдельные моменты трагедии. Каждая картина представляла собой как бы оживший барельеф. Никакой живой связи между этими сценическими барельефами не было.

Художник Альтман заполнил сцену площадками, лестницами и плоскостями в экспрессионистском стиле. Но в спектакле большинство из этих площадок осталось неиспользованными. Они зияли пустотой, никакой идеи, никакой мысли собой не выражая и не раскрывая.

Михоэлс, которого Уриэль привлекал еще раньше, как образ трагедийного плана, тщетно пытался найти в замыслах режиссера и художника место и для своего понимания и ощущения этого образа. Но Грановский, усиленно «приобщавший» тогда еврейский театр к эстетским исканиям статуарности на сцене, широкой волной идущим из Московского камерного театра, возглавляемого Таировым, диктаторски требовал выполнения своих режиссерских указаний — указаний, превращавших живого Уриэля, Уриэля-мыслителя, борца, человека в красивую, эффектную скульптурную фигуру, которую должен был вылепить актер.

Плакат фильма «Еврейское счастье». Режиссер Григер. Нар. арт. СССР С. Михоэлс в роли Менахем-Менделя

Уриэль представлялся Михоэлсу человеком, у которого руки оказались слабей его темперамента, его мысли. «Уриэль — сломанные руки». Ученый, опередивший свое общество на многие годы, мыслитель, горячо отстаивающий свои идеи, он бессильно опускает руки, когда ему нужно разорвать опутывающие его житейские связи. Этот поэтичный образ восприятия трагической судьбы героя Гуцкова Михоэлс старательно пронес через весь спектакль. Однако преодолеть режиссера он не сумел. Втискиваемый то в один, то в другой не связанные между собой скульптурные барельефы, михоэлсовский Уриэль был лишен внутренней линии развития и в конце концов снова превращался в мертвую скульптуру, хотя и более глубокого поэтического замысла.

И все же в роли Уриэля из этого своего единоборства с режиссером Михоэлс вышел хотя и побежденным, но понявшим одну истину. Истину, что актер только тогда становится художником сцены, когда он умеет мыслить образами и способен свои образы доносить до зрителя.

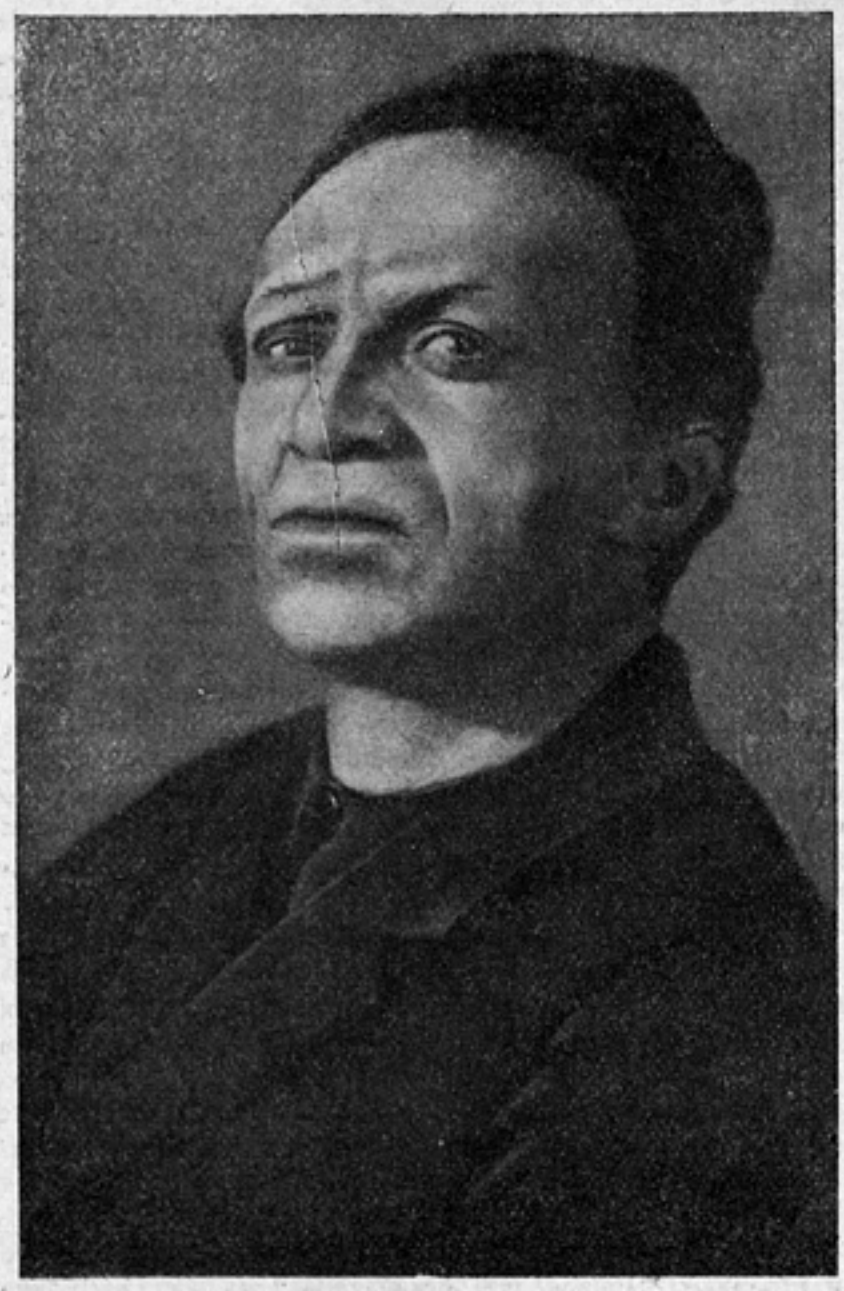
◇

Этапными для Михоэлса были и две последующие роли: Оцмах в «Колдунье» и Шимеле Сорокер в «200 000».

В спектакле «Колдунья» Еврейский камерный театр, обратившись к истокам еврейского театрального искусства, стремился создать «народную игру» по Гольдфадену, в которой Михоэлсу отводилась функция главного затейника, увлекающего за собой актеров и зрителей. Превратив Оцмаха — жуликоватого мелкого торговца—в уличного шута, который должен был выявлять отношение

толпы на сцене, а заодно и ироническое отношение самого театра к происходящим в мелодраме Гольдфадена событиям, отняв у него все его бытовые и профессиональные черты, режиссер и художник спектакля заставляли Михоэлса играть «еврейского арлекина».

Держась в рамках театральной арлекинады, построенной на музыке и решенной приемами предельно заостренного гротеска, Михоэлс играл в спектакле, однако, нечто свое и притом очень отчетливо пробивающееся сквозь личину шута и скомороха, которую напялил на него режиссер. Это «свое», михоэлсовское, состояло в том, что в роли Оцмаха он неожиданно давал новый эскиз образа «человека воздуха», образа, волновавшего его еще со времен постановки «Агентов». Это было необычайно остро и ярко, а главное — это сразу наполнило отвлеченную фигуру «еврейского арлекина» живыми чертами человека



из народа, презирающего богачей-тунеядцев и полного чувства собственного достоинства и внутренней независимости своих убеждений и взглядов. Национальные особенности этого образа Михоэлс сохранил в характерных жестах и речевых интонациях, подмеченных и подслушанных им в жизни.

Роль Оцмаха впервые познакомила Михоэлса с хорошей театральной условностью. Насыщенная еврейскими народными мелодиями и песнями, эта роль открыла молодому артисту его исключительную музыкальность, которую с этой поры он начинает усиленно культивировать и воспитывать в себе.

Пьесу «200 000», явившуюся инсценировкой рассказа Шолом-Алейхема «Главный выигрыш», Грановский трактовал как забавное фантастическое происшествие, лишенное каких бы то ни было черт реальной жизни. Образ Сорокера — неожиданно разбогатевшего и так же неожиданно потерявшего свое богатство портного — режиссер

воспринимал как фантасмагорическую фигуру бедняка, проснувшегося богачом и сразу же совершившего удивительное превращение из жизнерадостного, веселого, простого человека в надутого и чванливого выскочку.

Михоэлс, наоборот, за фантастической формой этого происшествия увидел живую жизнь, ее великолепную романтику. В пьесе и роли он ощутил скорбную шеломалейхемовскую иронию, движение большой лирической и романтической струи. Сорокер для Михоэлса был как бы новым вариантом реб Алтера. Именно так он играл роль Сорокера, очень последовательно и настойчиво утверждая ее лирическое начало, переводя ее в романтический план и обогащая ее рядом замечательно найденных реалистических деталей.

В ролях Оцмаха и Сорокера Михоэлс имел очень большой успех у критики, обеспечившей ему внимание широких кругов московской театральной общественности. Это был первый выход Михоэлса в большой мир советского искусства.

Найденную в «200 000» лирическую тему Михоэлс еще более отчетливо выявил в «Путешествии Вениамина III».

Вениамин — житель захолустного местечка Тунеядовки — мечтает найти десять израилевых колен, легендарных «червоных евреев», которые провозгласили бы его королем и с помощью которых он мог бы освободить от горя и унижений рассеянный по всему миру еврейский народ. Любитель путешествий, искатель правды, мечтатель и фантазер, Вениамин — это тип еврейского Дон-Кихота, великолепно показанный и осмеянный еврейским классиком Менделе Мойхер-Сфорим.

Воплощая этот классический образ еврейского Дон-Кихота, Михоэлс задумал показать столкновение наивного и честного человека из народа с жестокой капиталистической действительностью. Он попадает из одного комического положения в другое, но судьба его глубоко трагична, потому что в столкновении с капиталистической действительностью рушится весь его наивный местечковый мир.

Своим исполнением роли Вениамина Михоэлс, актерское умение которого к этому времени необычайно окрепло, обогатилось большим количеством проверенных сце-

---

Слева направо: Д. Бергельсон «Глухой». С. Михоэлс в роли глухого. Даниэль «Четыре дня». С. Михоэлс в роли Юлиса. В. Шекспир «Король Лир». С. Михоэлс в роли Лира. Шолом-Алейхем «Тевье-молочник». С. Михоэлс в роли Тевье.

нических приемов, блестяще показал трагикомизм судьбы Вениамина. Решая трагическую тему острыми комедийными приемами, Михоэлс в этой роли впервые преодолел и победил режиссера. Он создал образ, который рисовался его творческому воображению. Большой художественный образ.

Вторую значительную творческую победу Михоэлс одержал в роли своего старого знакомого Менахем-Менделя, которого он снова показывает сначала в спектакле «Человек воздуха», а затем в известном фильме Еврейское счастье.

В спектакле, а особенно в фильме, Михоэлс, почувствовавший уже всю мощь своих творческих сил, смело берется за решение проблемы художественного воплощения образа целиком в плане своего понимания сущности и природы героев Шолом-Алейхема.

Его Менахем-Мендель становится трагическим персонажем еврейской «черты оседлости». Неудачливый страховой агент, коммивояжер и сват, пытающийся просватать девушку за... девушку, Менахем-Мендель — фигура глубоко комичная, но эта фигура в исполнении Михоэлса вызывает к себе самое теплое сочувствие зрителей, ибо она нарисована артистом уже не однообразными приемами гротеска, а всеми красками богатейшей палитры Шолом-Алейхема.

Михоэлс отлично передает и шоломалейхемовскую грусть, скорбь и боль, и его мягкую улыбку сквозь слезы, и тонкую иронию, и акварельную лирику. И если раньше Михоэлс не мог бороться с Грановским, который все время пытался навязать ему позу прокурора, осуждающего Менахем-Менделя и требующего его изъятия из жизни, то сейчас артист вместе с великим еврейским классиком становится пламенным защитником Менахем-Менделя — трагикомической жертвы капиталистического строя, национального бесправия и гнета.

Фильм Еврейское счастье[1], в котором этот новый образ Менахем-Менделя был дан особенно выпукло и четко, впервые сделал имя Михоэлса известным далеко за пределами еврейского театра. Фильм показал, какой блестящий актер, какой крупный мастер вырос и пришел в лице Михоэлса в советское искусство.

Широкие возможности кинематографии, позволившие показать героя Шолом-Алейхема на реальном фоне жизни и быта местечка, в поэтической атмосфере лирических пейзажей, обеспечили Михоэлсу нужное актерское самочувствие. И он с большой душевной теплотой, слегка озаренной тонкой иронической улыбкой, раскрыл психологию маленького человека, рвущегося к счастью через все преграды судьбы. Его актерское умение смело и свободно пользоваться комедийным приемом для раскрытия трагедийной темы, его жесты, мимика, пластика, великолепно укладывающиеся на экран, сделали фигуру Менахем-Менделя незабываемой.

◇

1929 год. Михоэлс вступает во второе десятилетие своей актерской жизни. К своему первому юбилею он пришел с чувством огромного прилива сил, окрепших в столкновении с чуждыми ему стихиями, с чувством человека, победившего эти стихии и поднявшего как знамя свою правду в искусстве.

В это время Михоэлс становится художественным руководителем Еврейского камерного театра. Еврейский театр, ориентировавшийся на изощренных театральных снобов, должен был перейти к обслуживанию широких трудящихся масс еврейского народа.

Практически перед Михоэлсом как художественным руководителем стояла задача вывести еврейский театр из узких рамок местечкового быта, заставить его актеров преодолеть устаревшие «маски», олицетворяющие героев вчерашнего дня, героев еврейского «гетто», с его бесправием, нищетой и синагогальным мракобесием. Михоэлсу, взявшему на себя частично и режиссерскую работу в театре, нужно было дать ему новый советский революционный репертуар, нужно было дать актерам возможность почувствовать свои силы в изображении новых героев современности.

Одна за другой начинают появляться на сцене еврейского театра новые пьесы. Они вводят его актеров и зрителей в круг тем, которыми живет весь советский театр. На еврейской сцене начинают получать свое отражение революционная романтика, боевая героика гражданской войны, индустриальное и колхозное строительство, советский патриотизм.

Михоэлс-актер усиленно ищет новые реалистические приемы, которые позволили бы ему как можно полней, ярче и ближе к живой действительности раскрыть образы советских героев. Поиски этих приемов идут у Михоэлса без легкомысленного сбрасывания всего того, что он накопил в прошлом. Артист стремится двигаться вперед, внутренне для себя закономерно. Он хочет без остатка преодолеть груз прошлых формалистических ошибок, но больше всего он боится приспособленческой нивелировки под общий стиль игры актеров других советских театров. Вновь и вновь пересматривает он свой творческий багаж, перебирая в нем то, что может и должно остаться, чтобы помочь решению задачи показа новых тем и новых героев в плане и специфике еврейского театра.

В пьесе Бергельсона Михоэлс играет роль Глухого. Сорок лет проработал Глухой на мельнице богача Быка. Здесь он потерял жену, потерял слух. Его единственная радость — дочь Эстер обесчещена сыном хозяина. Долгое время он остается глухим к назревающим вокруг него революционным событиям 1905 года. Но под влиянием личных обид и горя в душе Глухого постепенно зреет и поднимается протест, который приводит его в семью остальных рабочих, организованно борющихся с эксплоататорами и хозяйчиками.

Верный своему подходу к роли, нащупанному еще в Уриэле, Михоэлс воспринял Глухого как образ «человека с сжатыми кулаками над головой». Сжатые кулаки — это естественный жест Глухого. Этот жест связан с выполнением им производственных процессов. Кулаками Глухой обычно стирает пот со лба. Изнемогающий от тяжелой работы, он вытягивает руки с сжатыми кулаками вверх и застывает так на минуту, чтобы расправить свою спину.

Отлично передав национальные черты образа своего героя, Михоэлс создал фигуру большой драматической силы. Он глубоко раскрыл психологию отсталого рабочего, долгое время остающегося глухим ко всему, что не касается лично его, но постепенно пришедшего к мысли о необходимости бороться с врагами рабочего люда объединенными усилиями всего рабочего класса.

После роли Глухого Михоэлс играл революционера в пьесе «Четыре дня», инженера Шнейдермана в пьесе «Спец», старика Овадиса в пьесе «Семья Овадис». Во всех этих ролях он создавал образы, все более и более освобождаемые от шелухи формализма, от пустых побрякушек и украшений, от неосмысленных идей логикой,

[1] Кроме Еврейского счастья С. М. Михоэлс выступал в кинематографе в небольших ролях в фильмах Лунный камень и Цирк. *Ред.*

жизненной правдой «игровых приемов». От роли к роли игра Михоэлса становится углубленней, сдержанней и в то же время не теряющей своей театральной выразительности и остроты.

◇

В день 15-летия Государственного еврейского театра Михоэлс в первый раз на еврейской сцене выступил в роли короля Лира. Задолго до этого знаменательного события находились люди, которые не уставали предсказывать Михоэлсу трагическую неудачу. В сознании всех этих «оракулов» никак не укладывалось, что такой актер, как Михоэлс, в фигуре и лице которого нет ничего от королевского величия былых трагиков, решается играть Лира.

Но уже после первого появления Михоэлса-Лира на сцене, после первых его реплик стало ясно, как неосновательны и смешны были эти опасения и страхи. Михоэлс сыграл Лира. И сыграл театрально ярко, философски мудро, актерски сильно.

Своим талантом он сломал все привычные представления о величии Лира. Его Лир, без бороды, щуплый, невзрачный, оказался глубоко и по-настоящему величественным. Только у Михоэлса величие это было не внешним, а внутренним, величием души, очищенной в муках страданий и просветленной в обжигающих лучах новой правды, постигнутой Лиром.

Лир представлялся Михоэлсу образом, задуманным Шекспиром для воплощения значительной и глубокой философской темы. Эту тему Михоэлс увидел в столкновении человеческого «я», воображающего себя всемогущим и всесильным, с действительностью объективного мира, перед лицом которой это «я» оказалось жалким и слабым. Михоэлсу хотелось показать крах философии крайнего индивидуализма, трагедию обанкротившегося мировоззрения.

Этот философский замысел роли Михоэлс решает с исключительно художественной последовательностью, с огромной художественной убедительностью и выразительностью. Он находит сотни изумительных деталей, раскрывающих его мысль.

Вот Лир, постигший, что перед ним преклонялись не потому, что он лично этого заслужил, а потому, что его голову покрывала корона, беседует с приближенными. Лир говорит, Лир слушает и время от времени он незаметно для других ощупывает лысину, на которой еще так недавно красовалась эта, дававшая власть и силу, корона. Лир знает: сейчас, без нее, он — ничто! Вот на минуту Лира охватывает сомнение. Задумавшись, он закрывает лицо руками, но руки сами медленно скользят по лицу, как бы снимая с глаз пелену, и Лир снова начинает видеть то, о чем хотел забыть, чего хотел не видеть.

Роль Лира принесла Михоэлсу мировую известность. Из национального еврейского актера он стал актером интернациональным, актером, которого считает своим все советское искусство, все революционные театры мира.

Вслед за Лиром Михоэлс играет роль Тевье-молочника. Образ Тевье — еврейского бедняка-труженика, задавленного нищетой и бесправием и втягиваемого помимо его воли в водоворот революционных событий 1905 года, — один из самых проникновенных, глубоких и ярких образов, созданных Шолом-Алейхемом. В этой роли Михоэлс нарисовал фигуру не менее потрясающую, чем фигура Лира. Тевье Михоэлса не только живой образ бедняка-еврея, умеющего трудиться не покладая рук, не унывающего в несчастьи, безгранично любящего жизнь и черпающего силы в своей чистой вере в будущее человечества, но и образ огромного художественного обобщения. В этом образе Михоэлс дал как бы олицетворение судьбы еврейского народа, его оптимизма, его мудрости, его силы и воли в борьбе. Тевье Михоэлса—это человек, который на своих плечах несет тяжелый груз векового гнета, несчастный, подавленный, но человек, в котором живет сила Геркулеса. Вот-вот он расправит свои могучие плечи, встряхнет ими и сбросит с себя все, что давит и тянет его к земле. Сбросит рабство, нищету, предрассудки.

Играя Тевье, Михоэлс попытался протянуть прямые нити от этого образа к образу Лира. Для Михоэлса философская тема Тевье, как это ни кажется на первый взгляд парадоксальным, во многом сходна с темой Лира. И там и здесь — человек, который считал свое «я» центром, куда сходятся и откуда расходятся все радиусы жизни. И там и здесь — это «я», столкнувшись с действительностью, оказалось побежденным и посрамленным. Но в то время как Лир, познавший объективный смысл окружавшей его реальной жизни, приходит к краху, к банкротству, Тевье-молочник, прошедший через подобное познание, наоборот, возрождается и обновляется духом. Тема краха сознания, звучащая пессимистически в Лире, приобретает оптимистическое звучание в Тевье. Лир, оставленный своими близкими, идет в темницу, к гибели, к могиле. Тевье, покинутый своими дочерьми, остается жить и идет к свободе, к радостному слиянию с миром таких же прозревших людей, как он.

«Глухой», «Лир», «Тевье-молочник» позволили Михоэлсу, по его собственному признанию, подытожить все то, что он накопил за 20 лет пребывания на сцене, все то, во что он верит как актер, позволили ему сформулировать основные принципы своей творческой системы, своей философии актерского искусства.

Основой актерского творчества является для Михоэлса умение образно воспринимать мир, жизненные явления, людей. Актер должен быть мыслителем-поэтом. Только тогда актер становится подлинным художником, когда умеет свою творческую идею увидеть подобно другим художникам — писателям, музыкантам, живописцам, скульпторам, — сквозь призму художественных образов и донести эти образы до зрителя. Образное тесно связано с идейным. Вне идеи нет образа. Вне идеи нет вообще искусства. Идея рождает образ. Образ рождает актерский прием. Но и идея и образ могут родиться только в результате пытливых и глубоких размышлений, в результате внимательного изучения живой, реальной жизни.

Человек большой культуры, богатой эрудиции, яркого ораторского дарования, Михоэлс играет крупнейшую роль в жизни советского искусства. Молодые актеры и режиссеры советского театра и кино учатся на создаваемых им ролях, внимательно прислушиваются к его высказываниям, идут за ним в своих творческих исканиях.

Сценический мастер выдающегося таланта, Михоэлс — один из самых умных и образованных актеров наших дней. Он актер-мыслитель. Но не только мыслитель. Он актер-поэт. И в этом его своеобразие, его покоряющая сила.

Сюжет
Событие
Текст*

А. Агри

Кинохроника имеет огромное преимущество перед другими видами советской кинематографии.

Она живет и работает только на материале текущей действительности. Но кинохроника слабо пользуется своим преимуществом. А она могла повести за собой художественный кинематограф.

Сколько художественных картин выпущено за последние годы на текущие темы?

Мы помним Землю и Иван. Александр Петрович Довженко откликался на исторические события, не ожидая когда все утрясется, все черты станут ясными. Довженко — народный поэт — живет вместе со своим народом, страной и находит в современной ему действительности нужные образы.

Сколько таких картин выпущено за последние годы? Очень мало.

Художественная кинематография все еще не справляется с задачей показа сегодня на экране.

Но кинохроника недостаточно восполняет этот пробел художественного кинематографа. Кинохроника за последние два года топталась на месте. Если проанализировать работу даже лучших операторов и режиссеров — Трояновского, Макасеева, Гусева, Кармена, Небылицкого, работу режиссеров Дзиги Вертова, Кауфмана, Я. Посельского, Слуцкого и ряда других, то нетрудно убедиться, что эти мастера умеют видеть действительность, умеют выбирать из нее характерное и ведущее, но применяют такие творческие приемы, которые значительно обесценивают и тему, и сюжет, и эффективность фильма.

Наша кинохроника до сих пор не вышла из «немого» состояния. Вся продукция кинохроники, невзирая на музыкальное оформление и дикторское сопровождение, — немая. Режиссер и оператор снимают и монтируют немой фильм. Сценарий тоже пишется для немого фильма. Человеческая речь изъята из кадра.

Во время озвучивания одного фильма режиссер обратился к редактору с такой претензией:

— Почему здесь молчит диктор? Я ведь монтировал так, чтобы диктор здесь мог больше говорить. А так кому интересно смотреть эти баночки и скляночки!

Утрачен монтаж немого фильма, его краткость и зрительная выразительность, но не найден звуковой монтаж. Пригонка фонограммы к изображению является больше делом механическим, чем творческим. Даже лучший фильм Московской студии кинохроники Могучий поток (Ферганский канал) не преодолел «молчания». Больше того, на примере этого замечательного произведения легко проследить, как «молчание» сковывало творческие возможности режиссеров Небылицкого и Варламова. Между тем фильм мог «заговорить», если бы эта проблема была раньше поставлена и разрешена. В непосредственной связи с этой задачей находится проблема показа людей в документальных фильмах.

В большинстве документальных фильмов человек только представлен. Обычно он появляется на экране ровно настолько, чтобы диктор успел назвать его имя и должность. Люди не вошли в сюжет, в событие. Они вкраплены в какое-то явление или пристегнуты к домне, ткацкому станку или паровозу.

Если решить проблему показа человека, пересмотреть структуру сценария, тогда мы вплотную подойдем к вопросу о синхронных съемках.

Можно ли снимать синхронные куски в документальном фильме?

Едва ли у кого-нибудь вызовет сомнение положительный ответ на этот вопрос.

Однако в кинохронике синхронность находится под негласным запретом, после того как отдельные попытки синхронных съемок оказались неудачными. Казалось бы, что эти недостатки надо преодолевать упорной работой, экспериментированием. Вместо этого пошли по линии наименьшего сопротивления: отказались от синхронных съемок.

Кинохроника будет отставать до тех пор, пока она не станет говорящей.

Наряду с проблемой синхронных съемок остается нерешенным вопрос дикторского сопровождения фильма.

Почти во всех фильмах диктор выступает в роли лектора. Он объясняет то, что видно на экране без его объяснения. Дикторская речь не связана с кадром, она вне кадра и вне картины. Дикторский текст рассматривается как статья, речь или очерк и очень часто утверждается вне органической связи с фильмом, его сюжетом и стилем. В текст включается сумма идей и мыслей, которые надо пригнать к изображению. Но так как фильм строится по законам развития зрительного материала, а текст — по законам публицистики, то получаются два разных произведения, связанных между собой только механически. Возможен ли другой дикторский текст? Конечно, возможен и даже обязателен. Необходимо только понять одно: дикторский текст — не статья, а кинематограф. Дикторский текст должен быть в кадре и монтироваться, как речевой кадр, как органическая часть фильма.

При таком подходе сразу станет ясным, что ни одна статья не может быть использована в качестве дикторского текста, что стиль текста определяется стилем картины, что текст не может быть самостоятельным произведением, а только частью, органической частью картины. Всякому ясно, что нельзя строить диалоги и в художественном фильме таким образом, чтобы они были самостоятельны и независимы от сюжета фильма. Но в кинохронике это до сих пор приходится доказывать.

Когда фильм плох, когда он не монтируется или плохо монтируется, решают так:

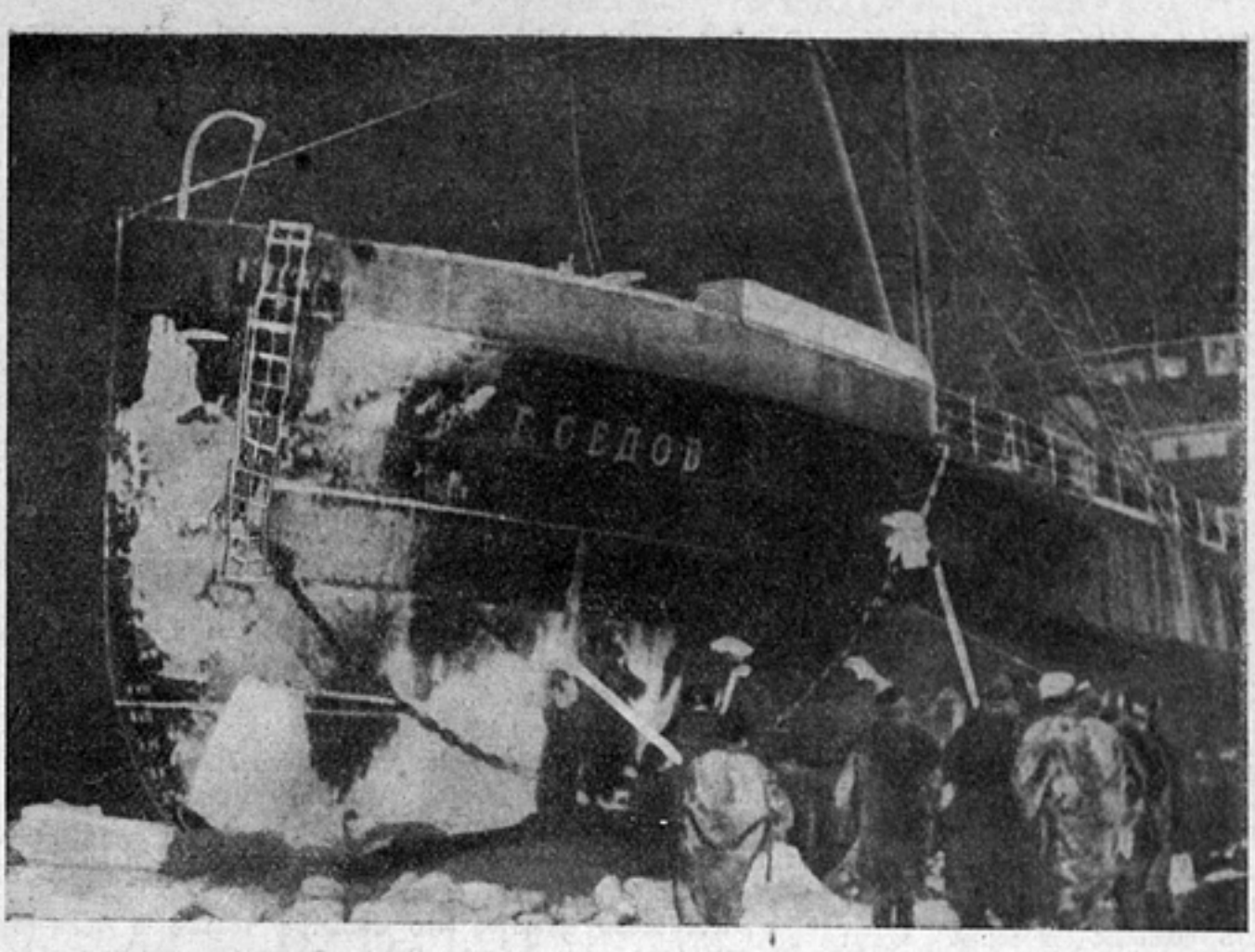
— Дайте побольше текста, — пусть говорит диктор.

Нередки случаи, когда весь монтаж фильма состоит в подборе кадров как иллюстраций к тексту.

Разрешение всех этих вопросов упирается в систему организации производства. Кинохроника не имела в

---

* Печатая эту статью, редакция приглашает творческих работников кинохроники обсудить на страницах журнала выдвинутые в ней вопросы работы над сценарием и текстом хроникального фильма.



«СЕДОВЦЫ»

Режиссер-оператор Р. Кармен. Операторы: Э. Шгатланд и Р. Халушаков. Монтаж Р. Кармена и М. Слуцкого. Московская студия кинохроники. Кадр из фильма

«СЕДОВЦЫ»

Режиссер-оператор Р. Кармен. Операторы: Э. Шгатланд и Р. Халушаков. Монтаж Р. Кармена и М. Слуцкого. Московская студия кинохроники. Кадр из фильма

1939 году разработанного всесоюзного тематического плана. Ни главк, ни Московская студия не имели анализа кинопродукции за 1938—1939 годы.

Можно найти на студии баланс, процент выполнения плана, количество частей, но творческого анализа нет. В нашей печати не встретите статей по творческим вопросам кинохроники, не слышно и о научно-исследовательской и экспериментальной работе в этой области.

Организация производства не содействовала росту и развитию творческой мысли работников студии и не отвечала задачам кинохроники.

Для того чтобы снять фильм в 250—300 метров, прежде всего заказывали сценарий автору, который выезжал на место знакомиться с материалом. После этого писался сценарий, утверждался, создавалась группа, чаще всего в составе пяти человек, которая работала два и больше месяцев.

Разве это хроника, если она появляется на экране через четыре-пять месяцев после того, как произошло то или иное событие?

Счастливое исключение — это Могучий поток Небылицкого и Варламова. Сценарий был написан режиссерами вдали от студии, и фильм был снят без какого бы то ни было участия киностудии.

Операторские и режиссерские силы кинохроники достаточно квалифицированы, чтобы снимать небольшие фильмы без предварительных литературных сценариев и без громоздких групп. Есть фильмы, которые могут сниматься и без режиссеров. Разве работы Кармена, Макасеева, Трояновского не доказывают этого? Напомним, что один из режиссеров Могучего потока — Небылицкий — квалифицированный оператор.

В кинохронике оператор определяет качество фильма. Как бы ни был хорош сценарий, он не может предвидеть действительности, какой она будет к моменту съемок. Но оператор не стал еще ведущей фигурой кинохроники. Никакой режиссер не смонтирует фильма, который не был монтажно снят оператором.

◇

Киножурналы ругают за последнее время очень часто и не всегда заслуженно. Выпуск такого журнала, охватывающего события всей нашей огромной и многонациональной страны, требует огромных усилий и средств. Кинохроника добилась того, что СКЖ выходит каждые три дня. Это огромное достижение, учитывая техническую базу Московской киностудии. Вместе с тем СКЖ не лишен многих недостатков. Прежде всего это относится к сюжету.

Какие события могут найти свое место в журнале? Весной в СКЖ идут сюжеты о севе. Это политически правильно и целеустремленно. Беда только в том, что сюжеты о севе на Украине ничем не отличаются от сева на Северном Кавказе или Московской области. Это естественно. Те же машины, те же действия. Смотреть несколько раз одно и то же и слушать одну и ту же дикторскую речь — скучно. Повторение одних и тех же объектов, даже если они очень интересны, притупляет восприятие, утомляет и вызывает скуку.

Работники кинохроники не отрицают этих положений, но иногда можно услышать от них робкое возражение:

— Такие сюжеты неизбежно скучноваты.

В переводе на обычный язык это означает, что темы сами по себе мало кинематографичны.

Это неправда. Нет скучных тем, а есть только скучное, плохое разрешение темы.

Сев и уборка скучны тогда, когда из разных концов Союза прибывают одни и те же сюжеты, снятые по одному и тому же шаблону.

Почему надо снимать одинаково сев на Украине, на Северном Кавказе, Узбекистане и Московской области?

Обычно снимаются одни и те же объекты: идет трактор, он тянет сеялку, за сеялкой идут колхозники.

Почему нельзя показать сев в одном случае готовностью машин, в другом — выходом людей в поле, в третьем — подготовкой зерна, не показывая трактора и сеялки в поле?

Стоит только отказаться от трафарета и приложить немного изобретательности, как тема сева станет интересной и увлекательной.

В нашем СКЖ иногда показывают сюжеты, в которых нет ни события, ни явления, ни происшествия. Например, снят дом, о котором диктор говорит, что он построен для писателей, или инженеров, или других. Это все. Где же тут событие? Ведь это просто фото и ничего больше.

Нет события — нет сюжета.

Несерьезно думать, что событие только в чьем-то приезде или в катастрофе. В каждом явлении нашей действительности можно найти то, что делает это явление примечательным, выделяет его, привлекает к нему. Можно снять трамвай так, что в нем не найдешь ничего интересного, и можно найти в движении трамвая, в публике, в вагоновожатом, в кондукторе и площадке что-то такое, что делает сюжет интересным. Если посмотреть отдельные номера Пионерии, Звездочки, а в особенности Советского искусства, то в них можно найти такие сюжеты, которые блестяще иллюстрируют наше положение о сюжете и событии. И в СКЖ, как в документальных фильмах, дело зависит не только от одних творческих работников, но и от организации и постановки журнала. И здесь нет анализа продукции прошлых лет, нет научно-исследовательской работы, нет идейно-творческого плана, нет систематической редакции.

Мы акцентировали на нерешенных задачах. Их наличие нисколько не умаляет, не смазывает победы кинохроники. Советская кинохроника отнюдь не является отсталой частью нашей кинематографии. Мастера советской кинохроники — активнейшие участники социалистического строительства. Куда только ни попадает кинооператор со своим аппаратом! На Памире и в Кара-Кумах, на Северном полюсе и в Донбассе, в Испании, Китае, Монголии — всюду можно найти самоотверженных работников кинохроники. Сколько замечательных сюжетов и картин выпущено советской кинохроникой!

Акцентирование на творческих недочетах не является попыткой смазать успехи кинохроники. Мы стремились лишь наметить перспективы дальнейшего роста кинохроники, выделить те творческие проблемы, разрешение которых даст ей новый мощный толчок для движения вперед.

Беседа с Б. В. Щукиным о театре и кино

Х. Херсонский

7 апреля исполнилось полгода со дня смерти народного артиста СССР Б. В. Щукина.

Советский театр и кинематограф, актеры, зрители будут многому учиться у этого человека.

Б. В. Щукин первым на советской сцене начал показывать мыслящих и глубоко чувствующих людей нашего времени, рабочих, солдат, большевиков («Виринея» — Павел, «Барсуки» — Антон). Он создал лучшее сценическое толкование образа драматургии М. Горького — в Егоре Булычеве. И, наконец, чрезвычайно последовательно как артист и гражданин пришел к созданию образа В. И. Ленина — в кино и в театре. Борис Васильевич стал подлинным любимцем народа, особенно советской интеллигенции, его работа получила всемирное признание.

Художественные достижения Б. В. Щукина не случайны. В истории советского театра и советского кинематографа нет лучшего примера того, как одареннейший актер нового поколения на основе широкого жизненного опыта, упорной учебы, работы и прежде всего — исключительной идейной целеустремленности пришел к реалистическому методу искусства, создал непревзойденные по силе художественные образы в стиле социалистического реализма.

Б. В. Щукин — партийный актер, актер-мыслитель, актер-деятель.

Поэтому так дороги всем людям советского искусства немногие сохранившиеся высказывания Бориса Васильевича.

Привожу здесь часть беседы с ним (уцелела стенограмма), происшедшую в октябре 1936 года накануне работы Б. В. над образом В. Ленина.

◇

— Как вы относитесь к проблеме амплуа, иначе говоря, к ограничению актера в выборе ролей?

— Я считаю, что актер должен быть необыкновенно широк.

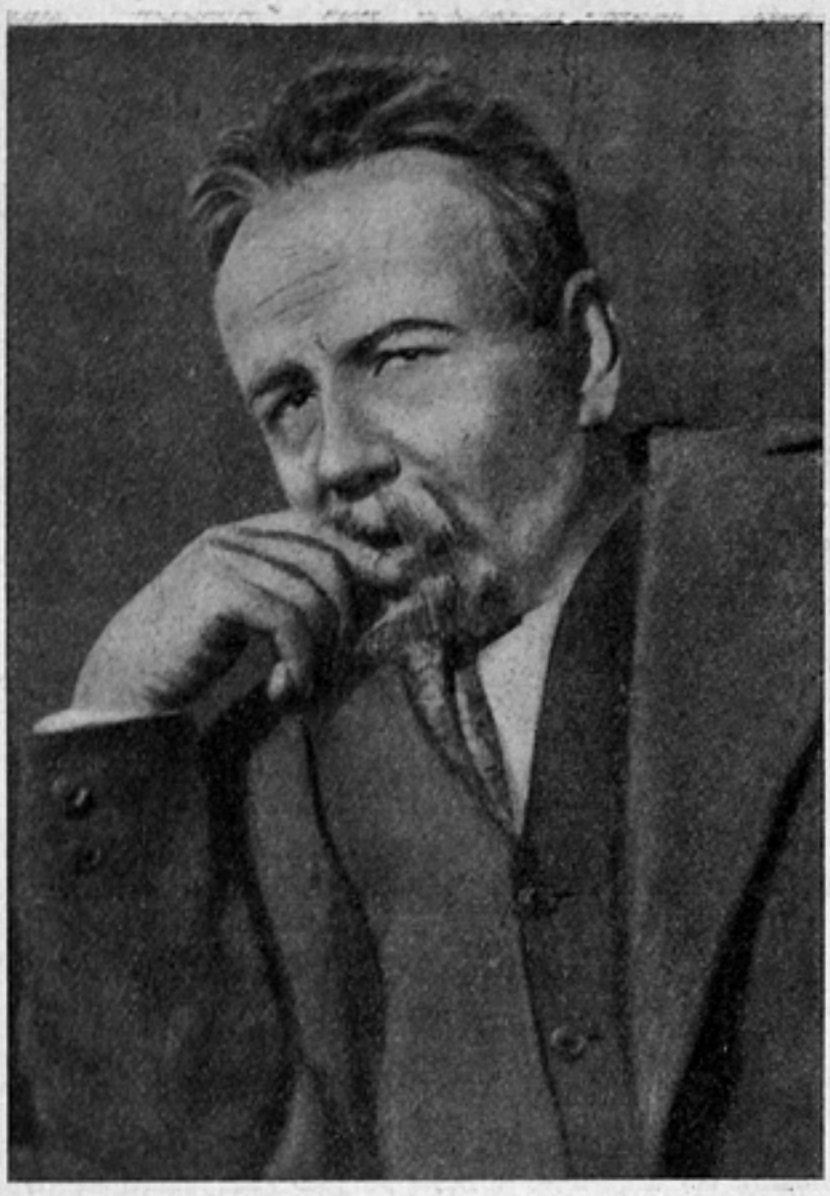
— И это не парадокс, что чем больше режиссер идет от актера, тем сильнее сам режиссер?

— Я думаю. Он не боится итти от актера. Актер ему подсказывает, и режиссер не боится брать подсказ. Вахтангов часто говорил: «Мне скучно заниматься с этим актером: он мне ничего не приносит». Если актер дает хотя бы маленький намек, инициативу — он подхватывает эту инициативу, он сразу ее поднимает и закручивает в вихре мыслей, предложений, находок — и из этого вырастает образ всем на диво. Поэтому у него на репетициях все сидели улыбчатые, взволнованные.

— На спектаклях, Борис Васильевич, вы могли легко изменять образ или после сдачи спектакля публике ваши роли уже не растут?

— Очень растут. Я не могу играть одно и то же неизменно. Роль у меня должна непрерывно куда-то двигаться. Желательно, конечно, чтобы это шло в правильном направлении. Но если часто играешь, то бывает так, что по дороге заблудишься, незаметно как-то — от спектакля к спектаклю — идешь непременно в сторону.

Н. Погодин. «Человек с ружьем». Театр им. Е. Вахтангова. На фото слева: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина



М. Горький. «Егор Булычев и другие». Театр им. Е. Вахтангова. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Булычева

— Когда вы получили роль Егора Булычева и начали работать над ней, — какая основная идея вас повела?

— В одной из статей написано, что главная идея этого образа: человек — не на своем месте; большой человек не на своей улице. Совершенно верно. Но, если быть совершенно искренним, надо признать, что процесс работы над Булычевым проходил гораздо сложнее и вместе с тем, может быть, примитивнее. Очень велика была ответственность, которую весь театр и я на себя взяли, — от этой ответственности первое время было сумбурно. Поэтому и образ искался вначале тоже несколько сумбурно.

...Во всяком случае, я твердо знаю одно: надо играть Булычева человеком относительно положительным (относительно положительным в своей среде), умным, понявшим, что он перерос свой класс, т. е. понявшим, что класс его гибнет, что он дошел до точки, что идет новая сила, которая его ломит. Он это понял. Он, как своего рода Гамлет, попал между двух эпох. Он оказался своеобразным Гамлетом, не приставшим к одному берегу и ушедшим от другого. Для меня он был именно таким: с огромным количеством отрицательных сторон и на голову выше своего собственного класса.

И Егор Булычев тем более в тупике, тем более он растерялся, что очень хорошо видит и чувствует, очень понимает, что он «не на своей улице живет». И он своей улицы не мог найти и не нашел.

Я понял, что в Булычеве нельзя играть смерть Булычева — его физическую смерть. И я ее почти не играл, т. е. играл только ее признаки. Он умирает вместе со своим классом, но сам он умирать не хотел, ужасно не хотел, он не готовился к смерти. Физическая смерть занимала его только тогда, когда она его очень сильно прихватывала.

— Когда вы работаете с молодежью, как вы учите ее разделять роль и образ? Пусть эта формулировка не покажется дикой. Назовем условно «ролью» субъективное поведение героя в пьесе. А образ — шире. И он рождается, конечно, не только актером, но и всем, что объективно наслаивается в спектакле на «тему» этого героя: всем окружающим, что влияет на его образ и его расширяет...

— Роль для меня до начала работы — это только роль. А дальше — с первого момента работы — это построение образа на основе роли. И образ для меня есть результат столкновения автора с актером, с режиссером, со всем ансамблем исполнителей. Образ это есть уже новая роль в спектакле, которая рождена сочетанием многих элементов.

— Я спросил об этом не случайно. Вот, например, в кинематографии очень редко приходится наблюдать, когда режиссер и весь коллектив берегут и обогащают образ, который несет актер. А его надо беречь. Слишком часто бывает так, что актер сделал много, а в фильме почти ничего нет; потому что все в целом художественно не собрано, не направлено на создание образа.

— Это значит, что сам процесс работы шел не слитно.

— В драматурге вам нужен, прежде всего, друг?

— Да, вопреки драматургу мы ничего не сделаем. Конечно, можно благополучно выплыть, не утонуть в драматургической воде, можно выплыть, что-то сделать; но родить из ничего монумент, который будет жить в сердцах, если не века, то годы, — думаю, что это невозможно. На пустячке, на мыльном пузыре очень трудно соорудить что-нибудь большое.

— Чем, прежде всего, должен режиссер помочь актеру в процессе работы?

— Режиссер должен, прежде всего, чаще напоминать актеру о мысли спектакля, об идее спектакля, о месте, которое занимает данный образ в этом спектакле, и натолкнуть актера в решении и в выборе образа на области, в которых надо его искать. Иначе говоря, режиссер помогает отбору материала. Нельзя брать любой материал — это будет глупое, случайное решение вопроса. Вначале бывает сумбур, когда еще неясен план, не ясно, какая область жизни затронута; но чем ближе знакомишься с произведением, чем больше говоришь об образе будущего спектакля, тем яснее твое положение в спектакле, весомость твоего героя. И тем яснее становится тебе область жизни, которая должна быть отражена образом. Нужно все время напоминать актеру общие задания спектакля.

Искание образа — целый и длительный процесс. На определенный отрезок времени — это направленность жизни человека-актера на целый период его жизни, когда актер ходит, выискивает, думает. Он заинтересован главным образом в этой области, он ищет типическое только в этом направлении, — он несет к себе накопленный материал. Только на эту тему — впечатления, только в связи с ней — восприятия. Если забыты какие-то участки, — их надо восстановить, их надо оживить, заставить активнее жить. Если это новые впечатления, — в

них надо вжиться, их надо понять, закрепить. Без этого материала образы будут случайны.

И здесь — руководящая роль режиссеру, он направляет к цели. А затем дает конкретные указания — это школа: не увлекайся тем-то, иди ближе к происходящему, не увлекайся походкой и т. д. И одна из задач режиссера — не торопить. Это страшная вещь, когда режиссер рано закрепляет результаты. Рано закрепить результат — значит, получить мертворожденный образ.

— Чем увлекает вас кино?

— Возможностью видеть себя, понять свой материал и свои недостатки. И возможностью такого тонкого рисунка, который недопустим в театре. Театр многое решает грубо; театр не дает такого увеличения лица, звука, таких нюансов, такой близости, как в кино, где человек рассматривается почти в лупу.

В кино процесс жизни надо давать психологически чрезвычайно точно, а не так, как в театре (в театре мы выключаем ряд промежуточных моментов в расчете на то, чтобы работа, игра дошла хотя бы до середины зала). Кино — замечательная проверка, подтверждающая правильность школы К. С. Станиславского.

— Какое еще различие в специфике построения образа в театре и в кино можете вы подчеркнуть?

— Трудно сказать. В кино я — новичок. Мне там нелегко работать.

— Почему?

— Потому что в кино все условия главным образом мешают работать. В искусстве театра очень много грубостей, но сам процесс спектакля обставляется так, что все стараются актеру помочь. В кино же самый процесс игры, который снимается и записывается уже как документ, обставлен так, что там все решительно мешает. И вдобавок отсутствует один из самых драгоценных компонентов — публика, зрители. Живого отклика нет. Получается, что это театр для самого себя, и только предчувствие дальнейшего, будущего зрителя дает некоторое оправдание того, что делаешь.

— Очень ли вам мешает, что приходится сниматься кусочками и не в том порядке, в котором идет действие?

— Да, это очень трудно. В театре рождение спектакля происходит не сразу. Оно происходит от постепенного внедрения в пьесу, причем, когда отдельные части соединяются в нечто целое, обычно что-то меняется; в дальнейшем начинают видоизменяться и отдельные куски. Образ собирается к моменту выпуска спектакля, и в этом актер участвует активно: он что-то исправляет, изменяет. Актер решает в самом ходе действия, что следует сдвинуть, что убавить, что прибавить. Образ спектакля получается живой, проверенный практикой, и непрерывно находится в изменении, в движении. В кино же кусок, снятый в прошлом году, остается раз навсегда снятым в прошлом году куском. И в том куске я не учитываю того, что при сборе целого, всего фильма, может быть диктует мне необходимость измениться.

Одним словом, в кино — творчество для каждого данного момента съемки.

— Как вы смотрите на такое предложение: снимать фильм два раза: первый раз снять вчерне, смонтировать, посмотреть и потом снимать вторично; может быть не все переснимать, но многое доснять. Делать как бы генеральную репетицию фильма, выверить его, может быть даже вынести на зрителя (закрытый просмотр «на собаках»). Как вы отнеслись бы к такой идее?

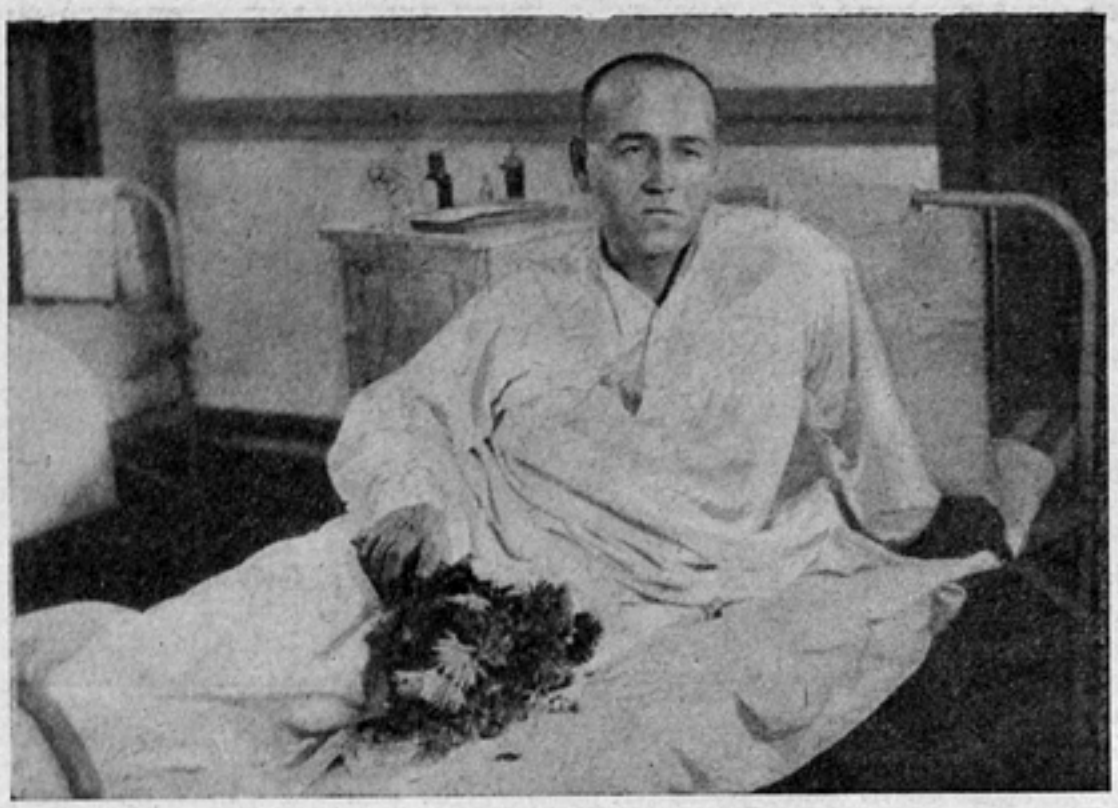
— Идея не плохая. Мне приходилось заниматься переснемками. Неудачные в работе актера места заменить более удачными — это не очень трудно. Но бывают очень удачные вещи, однако они по какой-то технической отсталости удаются не в полной мере... Например, в данном куске необыкновенно хорошо записан звук и передана вся психологическая линия, но в лаборатории, как говорится, «запороли» — попорчена пленка. Переснимают. Потом переснимают то же второй раз. Но такие яркие мо-

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото (справа): нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина

«ЛЕНИН В 1918 ГОДУ»

Сценарий А. Каплера и Т. Златогоровой. Режиссер М. Ромм. Оператор Б. Волчек. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли В. И. Ленина и нар. арт. респ. Н. Черкасов в роли А. М. Горького.



«ЛЕТЧИКИ»

Сценарий А. Мачерета. Режиссер Ю. Райзман. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Ротачева

центы уже не получаются больше, потому что первый раз это было более творчески наполненным, это было свежо.

— Важные моменты надо снимать по крайней мере в два аппарата?

— В несколько аппаратов! Так и поступают в Америке: каждый кусок снимается в 5—6 аппаратов с разных точек, причем снимаются все репетиции. И бывает так, что первые репетиции необыкновенно творчески интересны, а когда говорят: «Ну, вот теперь снимаем, приготовились», «Начали», «Стоп!» где-то засвистело, запрыгало..., а потом снова: «Приготовились, начинаем...» «Стоп», «Поправьте грим»... «Приготовились...» Это так выматывает и так это далеко от настоящих условий для творческой работы, что можно считать неизбежным девяносто процентов брака.

Я думаю, что технику кино надо довести до такого совершенства, чтобы она нам не диктовала, а она пока все время диктует; живой человек, актер, приспосабливается к несовершенной технике. У нас жалость к пленке вызывает необходимость актерского брака, — брак становится само собой разумеющейся вещью. А пленки надо тратить столько, сколько нужно. И надо снимать все время, потому что в процессе первых же шагов могут быть наиболее драгоценные моменты.

— Как, по-вашему, в кино проблема амплуа решается так же, как и в театре, или тут возможности актера шире либо уже?

— Повторяю, в кино я — человек новый, только пришедший. Я не испытал на себе многих возможностей...

— Вам хотелось бы что-то сыграть, но вам говорят, что вы по вашим внешним данным не можете это сделать. Вы хотели бы это отрицать?

— Да, я бы хотел это отрицать. Я думаю, что должны притти такие актеры, появление которых на экране должно всегда интересовать публику. Зритель заинтересуется: а как этот актер решит данный случай, какой еще стороной покажет свои возможности? Мне кажется, тут есть возможности широких горизонтов. В этом смысле мне Чарли Чаплин не нравится. Часто мне хочется содрать с него эти штаны, эти усы—почему ты только такой? Мне скучно видеть его только в этом, хотя это делается прекрасно. Возьмите немецкого актера Яннингса; мне кажется, он довольно разнообразен, и мне кажется, что в этом смысле он — дорогой актер. Мне казалось бы, что правильнее пойти по этой дороге.

Хотелось бы призвать кинематографию, чтобы актеров, которые могут проявить большое разнообразие в создании образов, она приучала к этому важному делу, а не делала масок.

— Как вам кажется, насколько важна в кино работа с коллективом актеров за столом — до мизансцен?

— Я считаю, что в кино надо садиться за стол перед съемкой каждого нового куска. Сколько времени будут сидеть актеры за столом — вопрос другой: может быть три, может быть пять часов, но они непременно должны сесть за стол. Я бы считал, что накануне, за два дня до съемки, надо приготовиться к новой сцене. Решать сцену только во время съемок — очень трудно.

Я говорю о репетициях вне съемочной площадки, причем мне кажется, что на самой площадке излишнее количество репетиций часто ухудшает дело.

— А если перенести часть этих репетиций в комнату, то на чем бы вы больше фиксировали внимание: на застольной работе или на «пригонке» всего уже в действии? Застольная работа ценится в кино чрезвычайно мало.

— В кино застольная работа должна наиболее цениться, потому что в кино очень важно принести некоторое внутреннее богатство материала.

Я считаю, что спор с режиссером — это замечательный процесс, это процесс обогащения. Некоторая оторванность режиссера от актеров, когда режиссер решает за себя, что он снимает и каким способом, — оторванность эта, которая часто имеет место, вредит делу. Нужно притти к решению органическим путем вместе с актером. Особые же детали искать на месте.

В Летчиках, помню, вначале мне было страшно трудно, я был беспредельно скован, я не мог ходить; за мною идут, снимают, а я не могу итти — ноги не идут, меня качает.

А потом мы в поездке жили недалеко друг от друга и почти каждый вечер встречались с режиссером. Режиссер Райзман приходил ко мне, спрашивал: «Ну, как?» Я говорил, что мне трудно. Мы вместе переработали текст.

У нас идет спор, обмен мнениями, столкновения и потом мы приходим к общему решению. Это очень помогает съемке. Актер спорит с режиссером, дискутирует, а в результате они выражают одну мысль, об одном и том же думают.

— В кинематографии была теория так называемого «монтажного образа»: считали, что можно из кусочков, заснятых совершенно раздельно, так, что актер часто даже не знал, что и для чего снимается, слепить потом целый образ уже по воле режиссера (иногда на основе сценария, иногда помимо него). Монтаж переоценивался, становился самодовлеющим. А в последнее время, мне кажется, начинается обратное: недооценка монтажа, и многие кинорежиссеры как будто бы разучились пользоваться им как выразительным средством... Не правда ли?

— Вы совершенно правы. Сейчас в кино, как и в театре, должна быть взята установка на живого человека, упор на актера как на мастера. К монтажу я отношусь так же, как в театре относятся ко всем элементам, кроме актера, скажем, — к музыке, к художнику, осветительной части и т. д. — это все средства, облегчающие, помогающие, дополняющие игру актеров (с учетом зрительного зала); это уже чисто режиссерские приемы, ими надо овладеть, но они не должны вылезать вперед. Монтаж, как хорошее искусство, не должен выпирать.

— Но многие делают из этого вывод, что монтаж должен быть самым простеньким, незамысловатым...

— Это неверно. Мне ужасно нравится монтаж в картинах Чаплина. Не всюду. Например, в Новых временах есть некоторая чрезмерность механистичности. Но я говорю о монтаже, который заключен уже в самом снятом материале, в кадрах. Чаплин великолепно пользуется монтажом как выразительным средством для придания народности, массовости искусству кино, а не как изощренностью и любованием приемом.

— Если вы так внимательно смотрели Чаплина, то, вероятно, заметили, что у него почти нет крупных планов. И, например, в тех же Новых временах нет ни одного крупного плана лица Чаплина. Он старается показывать свое лицо только на средних и общих планах. Как вы думаете, почему?

— Я бы на его месте делал так же. Мне его лицо не нравится. Я считаю, что Чаплин, как актер, сам не обаятелен. Возьмем Янингса — разве можно сравнить Чаплина, как человеческий материал, с Янингсом! Чаплин обходит свое лицо и личную психологию, он решает образ другими приемами. И делает это хорошо. Он сам не обладает такими качествами личного обаяния, которые имеют право быть предложенными публике.

— Может быть поэтому он и носит постоянно маску?

— Возможно. Но Чаплина, как мыслителя, я ставлю очень высоко. Он — необыкновенно интересно, выразительно мыслящий артист. И меня он интересует больше всего как режиссер всей картины и самого себя.

Во всяком случае, он всегда умен, — в самые глупые моменты он необычайно умен. Каждым глупым своим шагом он всегда говорит об очень больших мыслях.

— Какую роль в кино играет, по-вашему, слово?

— Грандиозную.

— Не кажется ли вам, что более значительную чем в театре?

— Оно должно играть в кино более ответственную роль чем в театре. Во-первых, оно очень легко разносится по всей стране и поэтому ответственность очень велика. А, во-вторых, у кино очень большие возможности для выразительности слова.

Но слово находится у нас еще в ужасно плохом положении; слово в кино еще только-только зарождается, и не только слово как речь актера, но и слово как литература.

У нас ужасная литература в этом смысле. Почти все слова, которые произносятся с экрана, не хочется запомнить. А нужно найти настоящие слова.

Язык играет в культуре человека грандиозную роль, особенно в нашей стране. А между тем какой невыразительный язык у нас часто так безответственно звучит с экрана, передается миллионами людей и ничему не учит.

Каждый актер кино может завидовать актерам театра, которые играют Шекспира, Грибоедова, Гоголя, Островского, Горького.

В кино надо ставить Пушкина в стихах; «Бориса Годунова» надо ставить. Это большое дело — страна услышит стихи Пушкина.

От редакции. Полный текст высказываний Б. В. Щукина по вопросам театра помещен в № 4 журнала «Театр».

«ПОКОЛЕНИЕ ПОБЕДИТЕЛЕЙ»

Сценарий С. Рошаль и В. Строевой. Режиссер В. Строева. Операторы Л. Косматов и Н. Власов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Н. Хмелев в роли Светлова и нар. арт. СССР Б. Щукин в роли Михайлова

Разговор со зрителем*

Б. Альтшуллер

Я еще не знаю моих собеседников, но по виду один из них инженер или юрист, другой — вероятно слесарь или шофер.

— Вам со стороны виднее, — обиженно говорю я, — может быть дело и обстоит действительно так плохо, а может быть вы преувеличиваете. Мы привыкли и многого не замечаем. Ведь учебные картины снимаются, план фабрики перевыполняется, соцсоревнование развернуто и я восклицаю: а не придираетесь ли вы к нам, граждане? При мне имеется каталог учебных фильмов: толстая книга, сотни названий (а вы говорите нет учебных картин!). Пожалуйста, на любую тему: двадцать — по физике, шесть — по химии, сорок — по биологии, сто — по медицине... имеется даже инструктивный фильм по технике вылавливания крабов.

— Не волнуйтесь, — успокаивают меня мои собеседники, — мы знаем, что ежегодно выходит много учебных кинокартин и на это тратятся миллионы советских рублей. Но в том-то и вся беда, что вы делаете фильмы не те, что надо, и тратите наши миллионы зря, впустую.

— Моя картина о ловле крабов, — говорю я гордо, — получила оценку «отлично». Главный редактор студии поздравил меня и сказал: «Вот образец драматургии инструктивного фильма». А заказчик... знаете что сказал представитель заказчика? Да, он рыдал от удовольствия, вот что...

— Он-то рыдал, — говорит собеседник, которого я принимаю за инженера или юриста, — а вот я... Впрочем, и мне хотелось рыдать только уж с досады...

— Какое же представление можете вы иметь о крабах!

— Я-то? Да как вам сказать... (он смущается) — Я председатель краболовной артели.

Сердце мое сжалось... Я столкнулся с моим зрителем (мы, режиссеры учебной кинематографии, его редко видим). Вот он, мой ученик — судья, на него я работаю, для него живу. Сколько картин успею я сделать за мою жизнь — 40, 50 — от силы. Два десятка картин уже за плечами. Осталось два раза столько же, и конец. А он, мой ученик, мой судья, говорит, что двадцать моих картин не нужны.

— Но почему же не годится моя картина о крабах?

— Смех, право! Вы там такой сачок рекомендуете, новейший, механизированный. Ну, показываете там, как с ним управляться! Дело само по себе простое. Чему учить-то?! Были бы такие сачки. И где вы их видели? Разве только у изобретателя. А у нас их нет. Выходит, только подразнили. Да и были бы у нас такие сачки, все равно ваш фильм был бы не нужен, потому что и так понятно, как надо обращаться с этим сачком, тяжел мне будет этот сачок или легок. Нет уж, чем смотреть такие фильмы в кино — лучше взять сачок в руки, подержать, взвесить да поработать с ним — это будет наука. А если только смотреть на других да не попробовать самому — никогда не научишься.

— Вы отрицаете теорию?

— Нет, зачем же, — сказал он добродушно, — только ведь инструкция это не теория, а практика. А сколько у вас на студии таких инструктивных картин? Признайтесь, небось добрая половина плана. Не думайте, однако, что не удались инструктивные фильмы только о крабах. Такие же соображения высказывают и рабочие текстильщики. В один час разве инструкцию усвоишь?

Есть у меня знакомый шофер, так у него инструкция о движении над кроватью висит. Пусть, говорит, даже ночью перед глазами будет. А вы хотите, чтобы в один час! Поверьте — не нужны нам ваши инструктивные фильмы.

И однообразие у вас необычайное (какая уж там «драматургия»). Не отличишь работу одного автора от другого. Все картины — словно один человек делал — стандарт! И ясно мне, откуда этот стандарт: не любите вы инструктивные фильмы, не верите в них. А если так, если вы понимаете, что напрасно тратите народные деньги, то почему же молчите? Где же ваш гражданский долг?

— Погодите, об этом после, — перебил председателя краболовной артели другой собеседник (по виду шофер).— Меня интересуют учебные фильмы, — сказал он, — не инструктивные, а учебные... вы меня понимаете? Такие, которые рассчитаны для преподавания в школах, вузах, кружках. Я врач. Так вот: смотрели мы недавно в нашем институте картину о сердце. Недурно сделано. По существу это было начало специальной серии. Делается ли продолжение? Но оказалось, что в планах на будущее фильмы подобного характера отсутствуют. Как же так, подумал я, начало сделали, а продолжения не будет. Ведь это же совершеннейшая нелепость. Когда начинали делать первую часть картины о сердце, надо было иметь план всего цикла кинопособий по этому предмету. И вот, представьте себе, я узнаю, что никакого предварительного плана всей картины о сердце не существовало и что первую часть сделали без всякого учета того, что будут делать на эту тему потом. Не существовало также и другого общего плана кинопособий по остальным вопросам программы медвуза. Казалось бы: программа имеется, следовало, объединив педагогов, медиков и киноработников, решить, какие вопросы следует экранизировать. На самом деле: почему выпущена картина о сердце и нет картины о легких, о печени? Чем они, так сказать хуже?

Оказывается, картина о сердце возникла случайно. Ее породило случайное предложение профессора кардиологии. Будь он хирургом, не было бы фильма о сердце, а была бы какая-нибудь другая картина. И так, к сожалению, выдвигаются все темы. Темплан Наркомздрава — отражение случайных идей случайных работников. Причем, заметьте, в чем самое страшное: этот хаос тем, этот образец беспланности проходит ряд стадий и в результате различных «операций» приобретает внешний вид настоящего темплана: он «обсуждается» и «утверждается» наркоматом и затем «спускается» в лоно кинематографии. Но по существу он не становится лучше, это все тот же темати-

---

* Печатается в порядке постановки вопроса. Редакция приглашает работников Главного управления учебной кинематографии откликнуться на статью т. Б. Альтшуллера.

ческий хаос. Так возникают случайные картины, картины-обрывки, ненужные зрителю. Я педагог. Предложите мне для моих лекций случайную картину на медицинскую тему. Да я всеми силами воспротивлюсь включению ее в мои занятия. Она мешает, она нарушает старую привычную систему занятий. Иначе бы обстояло дело, если бы на ту же тему был цикл картин и он охватывал бы все вопросы, требующие наглядности в обучении. Тогда я с радостью воспользовался бы прекрасным пособием. Возможно, даже перестроил бы всю систему занятий. Ради целого цикла картин стоит пересмотреть систему работы, из-за одной случайной картины никто этого делать не станет.

Я думал, что такая бесплановость «тематического плана»—удел одного Наркомздрава. Меня заинтересовал этот вопрос и я обратился к другим заказчикам. И что же? Наркомпуть — то же самое, Наркомлегпром — то же самое (там еще хуже обстоит дело, чем в Наркомздраве), Строительная выставка, Осоавиахим, Наркомзем и т. д. — всюду одно и то же. Ну не ужасно ли это?

А ведь какое золотое дело у вас в руках! Помечтаем.

Стране нужны сотни тысяч трактористок, но квалифицированных преподавателей нехватает, и обучение в массе производится на очень низком уровне. На помощь приходит кино. В МТС, в колхозах, совхозах, в районных центрах демонстрируется цикл звуковых фильмов под названием Тракторный кинокурс. Он изготовлен под руководством лучших специалистов страны. Просто и доходчиво он объясняет самые сложные вопросы устройства трактора.

Разве это не было бы прекрасным, наиполезнейшим делом? Почему же это не делается? Больше того,—я слышал, что такой кинокурс начали делать и потом на половине бросили... Я читал отзыв об этом кинокурсе знаменитой трактористки Паши Ангелиной (он был напечатан в «Правде»). Значит, что-то уже было сделано и — подобно обрывку на тему о сердце, — также не получило продолжения и не было завершено.

Сколько же этих обрывков? Темплан Наркомпроса — обрывки. Ни одного продуманного цикла по физике или биологии. Одни обрывки. Вся ваша книга — каталог учебных кинокартин — это список обрывков.

Помечтаем еще. Население нашей страны должно быть хорошо подготовлено к обороне и потому хорошо осведомлено о правилах ПВХО. Как донести эти знания до подавляющего большинства населения?

На помощь приходит кино. Серия звуковых фильмов, увлекательных, захватывающих, рассказывает о том, как следует поступать населению в том или ином случае.

Поверьте, миллионы людей принесут кино благодарность за этот урок.

Современный колхозник хотел бы получить разъяснение на многие вопросы: «что такое гром, отчего бывает дождь, что такое почва, чем питаются растения, постоянны ли виды животных и растений на земле, какова в общих чертах история самой земли и история народов и т. д. Но книги еще недостаточно популярны, да их и не всегда найдешь в деревне. Нужно же дать колхознику пособие, чтобы ему легче было поднять свою культуру...

На помощь приходит кино. Цикл фильмов отвечает на все эти вопросы.

По существу речь идет о создании колхозного университета культуры.

Какое это большое, красивое дело!

Но ведь всего этого нет. Это одни мечты. Наркомзем не заказал тракторного кинокурса и Осоавиахим не заказал курса по ПВХО. Наркомпрос не составил ясного плана кинокартин, отвечающего его стабильной программе. А на «колхозный университет культуры» вообще не нашлось заказчика.

Хаос продолжает владеть тематическим планированием учебных картин.

И диву даешься: неужели же люди не видят, что так работать нельзя, что бесплановость приводит к разбазариванию денег и труда. Что такой бесплановости нет и не может быть ни в одной другой области промышленности!..

Зритель смолк.

Я был подавлен. Пятнадцать лет моей работы в кинематографии, сделавшие для меня привычными и незаметными многие ее недостатки, как бы исчезли.

Наш разговор привлек посторонних.

— Я не согласен, — прозвучал чей-то голос, — да, я не согласен с тем, что студия учебных кинокартин может быть названа фабрикой утиля.

Голос этот прозвучал для меня слаще «бельканто». Он продолжал:

— Среди огромного количества обрывков или лоскутков, как вы назвали современные учебные кинокартины (с чем я согласен), имеется некоторое число хороших картин. Нельзя (несправедливо) называть студию учебных фильмов фабрикой утиля. Нет, вернее будет так: фабрика с микроскопическим выпуском полезного продукта.

Произнося эту «защиту» моей студии, голос, который мне уже больше не казался «бельканто», продолжал:

— Но я вас спрашиваю: где эти удачные картины, в какую нору, как сказал один ваш же режиссер, провалились они?

Всесоюзный съезд хирургов уже объявил в центральной печати, что его членам ничего не известно о существовании картин по хирургии. Между тем эти картины имеются и среди них даже есть удачные.

Спросите филологов: кто из них видел удачный фильм Рукописи Пушкина. Слышали о нем многие, а видеть почти никто не видел. Много ли народу видело удачный фильм Третьяковская галлерея? Кто видел фильм Птицы, фильм Муравей-амазонка, фильм Рост растений и другие, подобные им?

Не только среди научно-популярных фильмов имеются удачные, — они изредка попадаются и среди учебных: некоторые фильмы по физике, по сельскому хозяйству, по вопросам хранения зерна и т. п. Однако зритель знает их еще меньше чем фильмы научно-популярные.

Иногда совершенно непонятно, зачем заказчику понадобились кинокартины: ведь у него же нет фильмопроводящей сети или она очень слаба и он не может ее расширить.

Но вопрос эксплоатации фильма заказчика просто не интересует. У организации имеются ассигнования на учебные кинофильмы. Если они этих денег не израсходуют, им укажут на бездеятельность. Но в дальнейшем нигде и ни перед кем заказчик не обязан отчитываться в количестве человекосеансов, в использовании кинофильма! По бухгалтерии (где отчетность виднее всего) это не проходит— фильм показывается бесплатно. Предварительного плана демонстрации фильма нет. А раз нет такого плана, к чему же тогда отчет? Деньги истрачены, и все в порядке.

Хорошая картина кое-как пробьет себе дорогу к зрителю и через такие рогатки. Какой-нибудь профессор, энтузиаст кино, выпишет ее раз-два для своих лекций. Увы, ничтожная (по количеству зрителей) аудитория. Глядишь,— покажут картину 10—20 раз. Разве из-за этого числа просмотров стоило ее делать? Допустим, обошлась эта картина в двести тысяч рублей (это немного). В аудито-

рии в среднем сто человек. Простой подсчет покажет, что стоимость каждого человеко-сеанса обходится в двести рублей. Нелепая цифра! Двести рублей за то, чтобы человеку один раз посмотреть кинокартину!

Но даже такая удача постигает немногие лучшие фильмы. Какая же судьба неудачных картин? Они — «полочные» — лежат на полках. На них не находится энтузиастов, которые сами бы выписывали их для своих лекций. Иногда их смотрят, но для того, чтобы потом уже больше никогда их не трогать; посмотрят, так сказать «по ошибке», и снова — полка.

В это время поезд, в котором мы ехали, остановился, и мои собеседники меня покинули. Так я и не узнал их мыслей относительно путей развития учебной кинематографии.

Впрочем... и мне самому теперь этот вопрос стал достаточно ясен.

Многие режиссеры, принимая часть за целое, дерутся за право инсценировок в учебных фильмах. Сейчас существует общепринятая установка избегать каких бы то ни было инсценировок. Подчас из него делают неправильные выводы: из кадра изгоняется всякое движение. О фильме, подобном книге «Охотники за микробами», нельзя и заикнуться, хотя совершенно ясно, что такого рода фильмы нужны и чрезвычайно полезны... Однако это часть (и даже не самая существенная) всего вопроса учебной кинематографии. Несомненно есть много тем, которые можно хорошо решать без всяких инсценировок.

А главное, все-таки, не в этом сейчас дело. Вопрос важнее, глубже, и мы измельчим его, если весь спор сведем только к инсценировкам.

В постановлении Совета Народных Комиссаров от 27 ноября 1938 года «Об улучшении организации производства научных и учебно-технических кинокартин» указано, что «в деле производства научных и учебно-технических кинокартин имеют место крупные недостатки». Для устранения этих недостатков в числе других мер на Комитет по делам кинематографии возложено составление темплана (раньше это делал каждый наркомат для себя). Тому же Комитету по делам кинематографии поручено организовать прокат учебных картин как на широком экране, так и в аудиториях заказчиков.

Немногое, однако, изменилось в учебной кинематографии после знаменательного постановления Совнаркома, т. е. за два года.

По форме тематический план учебных фильмов составляет Главное управление Комитета, по существу же его, как и прежде, составляют заказчики.

Считается, что они присылают в Комитет свои тематические планы лишь как предложения. Но это неверно: Главное управление учебных фильмов не имеет в своем аппарате авторитетных специалистов по всем видам наук; поэтому «предложения» заказчиков не могут встретить и не встречают здесь серьезной критики.

Главное управление пыталось корректировать планы заказчиков. Однако делалось это неавторитетно, на глазок, в обстановке несерьезной спешки. Подчас исключенные темы снова восстанавливались, так как наркомат (заказчик) выдвигал в их защиту новые доводы.

Кроме того, при существующем положении финансирование учебной кинематографии производится заказчиками. Благодаря этому имеют место два явления.

Во-первых, получив ассигнования на учебные фильмы, наркомат стремится использовать всю ассигнованную сумму, не считаясь с тем, что подчас у него нет в этом существенной потребности. Если же в другом наркомате в это же время выясняется большая потребность в учебных фильмах, то первый, конечно, не передает второму (да и не может этого сделать) излишка своих сумм. Следовательно, один заказчик может сделать лишние (малоценные) фильмы, другой не сумеет покрыть свою потребность.

Во-вторых, целый ряд тем подлинно учебных кинокартин (притом чрезвычайно важных) могут вообще остаться за бортом и никогда не будут осуществлены только потому, что заказчик не выдвигает этих тем или из-за своей косности не интересуется ими (в таком положении, например, находится Тракторный кинокурс).

Комитет по делам кинематографии не может сказать заказчику: мы передадим твои деньги другому наркомату, главку, потому что его тематика с точки зрения общегосударственных интересов важнее твоей. Заказчик своих денег не отдаст. Между тем с точки зрения государственных интересов дело должно было бы обстоять именно так. Кинокартина о структуре почв или о яровизации куда важнее, чем о ловле крабов. Но этим кинокартинам приходится подождать с появлением на свет, потому что отовсюду лезут всевозможные «крабьи» темы более богатых заказчиков.

Недостатки системы финансирования учебно-технических фильмов приводят к тому, что общий тематический план учебной кинематографии вовсе не представляет собой общегосударственного перспективного плана, но является «ноевым ковчегом», куда свалены от каждого наркомата по паре чистых и нечистых.

Что же в таком случае изменилось в учебной кинематографии после постановления Совнаркома? Изменилась только форма: тематический план при утверждении его теперь проходит больше инстанций, но по существу почти все осталось по-старому. «Крупные недостатки», которые отмечает постановление Совнаркома, остались: «задерживается рост использования кино для научной, и культурно-воспитательной работы и для массовой подготовки и переподготовки кадров.

Вследствие неправильной системы тематического планирования тематика выпускаемых научных и учебно-технических картин является в значительной части случайной и не отражает ряда очередных практических задач социалистического строительства в городе и деревне. Существующая система финансирования не обеспечивает нормального хода производства картин. Совершенно неудовлетворительно организован прокат готовых научных и учебно-технических кинокартин, значительная часть которых не доходит до массового зрителя».

Эти слова, написанные в 1938 году, от начала до конца относятся к сегодняшнему дню.

Какие же выводы?

Необходимо поставить вопрос об изменении системы финансирования учебной кинематографии. Необходимо просить Совнарком о передаче бюджетных средств, отпускаемых на прозводство учебных фильмов наркоматам, непосредственно Комитету по делам кинематографии. Тогда Главное управление учебной кинематографии сможет взять на себя составление перспективного тематического плана.

Не только негативы, но также и все копии (позитивы) должны принадлежать Комитету. Он организует прокат их на широком экране и в специальных аудиториях по договорам с наркоматами и другими организациями.

Без разрешения всех этих больных организационных вопросов невозможно создать настоящую творческую атмосферу, поднять общий художественный и идейный уровень советской учебной кинематографии.

ДЕД ЩУКАРЬ — В. ДОРОФЕЕВ

«Самоигральная роль»...

Так иногда бормочет про себя актер, ознакомившись с новой ролью.

К ролям этого плана у актеров — особенно у требовательных к себе актеров — несколько двойственное отношение. С одной стороны, соблазняет почти обеспеченный успех, с другой — пугает опасность скатиться в этих ролях к внешнему комикованию, к выразительной передаче отдельных состояний взамен создания целостного характера.

С удовлетворением отмечаем, что артист В. Дорофеев, играющий деда Щукаря в фильме Ю. Райзмана, с большим тактом и чувством меры избежал обеих опасностей роли — и чрезмерно легкого успеха и поверхностного скольжения вдоль линии образа, выведенного в сценарии, взамен проникновения в глубь его, в сердцевину.

Дед Щукарь — бедняк-неудачник. У него одна хата, телушка да старуха.

И артист В. Дорофеев с большой наглядностью, но без нажима, показывает как своего счастья Щукарь старается добиться, участвуя в коллективизации, как он понемногу начинает освобождаться от забитости, приобретая черты независимого казака-колхозника. Он принимает деятельное участие в раскулачивании Дамаскова, он необычайно активен на общем собрании хутора. Эти процессы актер рисует в нескольких сценах своей небольшой роли.

Разумеется, решающую роль в фильме Поднятая целина играют Давыдов (Б. Добронравов) и Нагульнов (М. Болдуман), ломающие — с большим или меньшим умением и политическим чутьем — сопротивление всех темных сил старой деревни.

Но вещи познаются сравнением. Мы сопоставляем глубокую убежденность Давыдова, неукротимый, хотя и ошибающийся темперамент Нагульнова с лукавым и мягким юмором деда Щукаря. И эта второстепенная фигура своей жанровой колоритностью, своим жизненным содержанием еще ярче оттеняет глубину и значительность событий, происходивших в Гремячем Логе памятной весной девятьсот тридцатого года.

ПОМОЩНИК МАШИНИСТА — П. СУХАНОВ

Персонажи Аринки не настолько индивидуализированы, чтобы в этом фильме можно было говорить о сколько-нибудь законченных характерах.

Только засл. арт. респ. В. Киселеву удалось благодаря большому актерскому опыту на сцене Ленинградского театра комедии создать подобие характера в роли заместителя начальника дороги. Но он — одно из немногих счастливых исключений фильма.

Другим является помощник машиниста Костя в исполнении молодого актера П. Суханова.

Неизменный помощник машиниста Васи, Костя не ограничивается одними рабочими взаимоотношениями со своим молодым начальником. Весельчак и балагур («Я собою интересен и не стар», поет он в песенке кочегара), гитарист и активный участник железнодорожной самодеятельности, он принимает живейшее участие в романических переживаниях своего друга.

С большим юмором играет П. Суханов сцены в парке на скамейке, скомканного выступления в клубе и речи с подножки вагона.

В несложные положения своей роли заботливого друга П. Суханов вносит много свежести, актерской изобретательности, мягкости.

Работа П. Суханова в Аринке обещает советской кинокомедии нового одаренного и интересного актера.

Русская кинематография кануна Октябрьской социалистической революции

ОЧЕРК II. РУССКАЯ ДОРЕВОЛЮЦИОННАЯ КИНЕМАТОГРАФИЯ *

Н. Лебедев

Февральская буржуазно-демократическая революция была восторженно встречена русской кинематографией.

По свидетельству А. Ханжонкова, кинематографисты отнеслись к известию о революции «столь радостно, что первые два дня этих исторических событий так и не были заснятыми на пленку: все ходили по улицам, поздравляли друг друга и вообще дышали воздухом свободы, восклицая: «Да здравствует свободная Россия!» [1]

Только в последующие дни было наскоро заснято несколько разрозненных моментов революционных событий. Из этих съемок была смонтирована кинохроника Великие дни Российской революции от 28 февраля по 4 марта 1917 года.

В знак «единения с революционной демократией» «Комитет уполномоченных кинопредпринимателей» торжественно вручил эту ленту Московскому совету рабочих и солдатских депутатов с тем, что доход от эксплоатации ее поступает «в пользу жертв старого режима».

Вслед за Великими днями выпускается ряд других кинохроник, отражающих внешнюю сторону революционных событий: Великие дни революции в Москве, Полное обозрение Петроградской революции, Россия в дни Великой русской революции, Деятели Великой революции, Первомайская демонстрация. Манифестация 14 мая 1917 года.

Параллельно началась срочная «политизация» производственных планов кинофирм. Отделы объявлений газет и журналов запестрели анонсами о выпуске новых, «созвучных моменту», фильмов. Появляются картины: Вставай, поднимайся, рабочий народ, Отречемся от старого мира, Вы жертвою пали в борьбе роковой, Под обломками самодержавия, Революционер, Провокатор, За право и правду (Софья Перовская), Русские женщины (Жены декабристов), Гапон — 9 января 1905 года. На всякие лады склоняется слово «свобода»: Великой памяти борцов за свободу, Герой народной свободы, Мученики за свободу, Солнце свободы, Песнь свободы.

Верные себе, мелкие кинематографические спекулянты наводняют экраны наскоро состряпанной пошлятиной на псевдореволюционные темы: Тайна охранки, Тайна дома Романовых, Тайна высокой дамы (Фрейлина Вырубова), Черные вороны и т. д. То и дело на афишах мелькают имена шпиона Мясоедова и «старца» Распутина: Предатель Мясоедов, Предатели России — Мясоедов и К°. Темные силы (Григорий Распутин), Распутный старец, Т/д Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов и К°, Святой чорт [2].

Фабрикуются фильмы, которые должны были подогреть давно остывший пыл к «войне до победного конца»: Батальон 1-го марта, Умирая из-за любви к родине (Раскаяние палача), В окопах тыла (Дезертир-провокатор) и другие.

Извлекаются из фильмотечных складов старые ленты и перелицовываются согласно «требованиям момента». Давно забытые Ключи счастья (по роману Вербицкой) выпускаются с рекламным сообщением, что теперь лента идет «без царских вырезок».

Некий Савва выпустил инсценировку «Ревизора» Гоголя под новым, «революционным», названием: Держиморда и взяточники царского режима.

Часть кинематографических «жучков» еще примитивней восприняла отмену цензуры и февральские свободы: выбросив на рынок серию откровенно порнографических картин, московский театр «Зон» объявил об организации сеансов «парижского жанра».

В экономическом отношении первые месяцы Февральской революции принесли в кинематографию некую видимость оживления. Это оживление выражалось в первую очередь в возникновении ряда новых кинопредприятий, подавляющее большинство которых имело явно спекулятивный характер. Если одни из них — как акционерное общество «Нептун» — хотя бы декларируют о солидности своих намерений («Нептун» объявил об организации основного капитала в два миллиона рублей), то на какие материальные ресурсы собирались опираться все эти бесчисленные «товарищества» под претенциозными названиями: «Обновление», «Свобода», «Новатор», «Кинодеал», «Литер-фильм», «Химера» и десятки других, — вряд ли могли ответить сами создатели этих «товариществ».

На участке кино наблюдалась та же вакханалия биржевой спекуляции, которая происходила в значительно, разумеется, больших масштабах во всех других отраслях хозяйства: «капиталисты спекулировали и наживались на промышленных акциях предприятий, существовавших

---

* См. «Искусство кино» № 3.

[1] Воспоминания А. Ханжонкова (Рукопись. ВГИК.)

[2] В картине Святой чорт каждая часть имела свой подзаголовок, который дает представление о характере всех кинопроизведений: часть I — «Власть нагайки, произвола и мнимого благочестия»; II — «Темные дела Григория Распутина»; III — «Бесплатный пансион в Петропавловской крепости»; IV — «Опричники и угнетатели в пламени ада».

(главным образом) только в биржевой, но не в реальной действительности»[1].

Развал хозяйства, вызванный войной, саботажем капиталистов и политикой временного правительства, не мог не сказаться и в области кино.

В течение восьми месяцев буржуазно-демократической революции в кинематографии не производится никакого капитального строительства — ни театров, ни ателье, ни подсобных предприятий. «Реконструкция» кинотеатров носит юмористический характер — меняются названия: «миражи», «модерны» и «биоскопы» переименовываются в «свободы» и «свободные театры».

Недостаток пленки, дававший себя знать в течение всех лет войны, перерастает в пленочный голод.

Скачка цен, вызванная инфляцией и спекулятивной горячкой, несет за собой удорожание себестоимости картин и повышение цен на билеты в кинотеатры.

Кризис топлива и сокращение отпуска электроэнергии больно ударяет как по киносети, так и по производству фильмов. Возникает проект ограничения работы кинотеатров четырьмя днями в неделю и тремя часами в день. В связи с перебоями в подаче электротока московские киноателье нередко принуждены прерывать постановки картин.

Временное правительство так же, как и царское, непонимающее ни хозяйственного, ни агитационно-пропагандистского значения кинематографа, держится на позиции невмешательства в кинодела.

Оно не знает даже, что делать с оставшимся от старого режима Киноотделом полугосударственного Скобелевского комитета. Его, как мячик, перебрасывают из ведомства в ведомство, и каждое из этих ведомств, в свою очередь торопится от него избавиться.

В мае 1917 года московские предприятия Скобелевского комитета передаются в ведение Исполкома московских общественных организаций.

В начале июня весь Скобелевский комитет специальным решением Временного правительства передается в министерство народного просвещения. В конце того же июня из министерства народного просвещения он переходит в ведение министерства призрения. Через полтора месяца — в середине августа — происходит четвертая переброска его — в военное ведомство.

Внутри самого Скобелевского комитета происходит такая же перекраска в розовый цвет, как и во всех других казенных учреждениях царского режима. Во главе Киноотдела оказывается тот самый поручик Дементьев, который два года назад сочинил проект организации на базе закрытых винных лавок сети «царских кинопалаток» для воспитания масс в «истинно-русском духе». Из монархиста он успел перелицеваться в эсера, и Временное правительство поручает ему руководство единственной государственной киноорганизацией. К нему на помощь в работу Скобелевского комитета втягивается еще несколько меньшевиков и эсеров, и вместо монархических комитет срочно начинает выпускать шовинистические картины социал-соглашательской окраски.

В первые дни Февральской революции в комитете создается так называемый отдел «социальной хроники», выпускающий «объективную» — по уверению ее авторов, а на самом деле меньшевистски-контрреволюционную — кинохронику, агитирующую за лозунги Временного правительства — против большевиков, против рабочего класса, против социалистической революции. Отдел «социальной хроники» выпускает такие ленты, как Заем свободы, Первое наступление революционной армии, Пребывание военного и морского министра Керенского в Киеве и даже такую откровенно погромную, контрреволюционную, как Похороны казаков — жертв 3—5 июля в Петрограде.

Используя интерес широких масс к кинохронике, Скобелевский комитет приступает к выпуску еженедельного экранного журнала Свободная Россия, — хроники фронта и тыла. В течение лета и осени 1917 года (до Октябрьской революции) вышло тринадцать номеров, все в том же социал-шовинистическом духе.

Что касается производства художественных фильмов, то в этом отношении киноотдел Скобелевского комитета мало чем отличался от частных предприятий. Так же, как и последние, он в первые недели Февральской революции жадно набрасывается на новую, «созвучную переживаемому моменту», тематику и выпускает ряд либеральных, псевдодемократических фильмов: Царь Николай II самодержец Всероссийский, Товарищ Елена, Слуга народа, Так было, но так не будет и другие. И так же, как частные кинопредприятия, Скобелевский комитет по мере обострения классовой борьбы начинает терять вкус к этой тематике, постепенно переключаясь с середины 1917 года на более «нейтральный» материал — Метель (по Пушкину), Бог правду видит, да не скоро скажет (по Л. Толстому), Конец Мессии (по Ю. Жулавскому), Маленькая актриса и т. д.

Политический (меньшевистско-эсеровский, т. е. контрреволюционный) характер сохраняет до самой Октябрьской революции (и даже в первые месяцы после нее) отдел «социальной хроники». Стоя на «общесоциалистических» позициях, этот отдел выпускает фильмы, агитирующие за Учредительное собрание, причем популяризируются, якобы совершенно объективно, кандидаты всех социалистических партий, за исключением... большевиков, которые или вовсе не показываются или показываются в лице второстепенных своих представителей.

«Объективизм» Скобелевского комитета простирался настолько далеко, что была заготовлена даже специальная стандартная «агитка» к выборам в Учредительное собрание с пропусками для вставок. По желанию заказчика, эти пропуски могли заполняться лозунгами любых, заказывавших агитку, партий: «В борьбе обретешь ты право свое» и т. д., а также любыми кинопортретами Мартова или Чхеидзе, Чернова или Спиридоновой и т. д. Вся остальная «киноаргументация» за Учредительное собрание оставалась для всех партий одинаковой.

◇

В художественном отношении Февральская революция не вносит в русскую кинематографию ничего существенно нового.

После кратковременного увлечения «революционной» тематикой кинематография возвращается к привычному материалу и проверенным жанрам.

Снова экраны заполняются декадентскими «салонными драмами» на «вечные темы»: В стране любви, Рынок любви, Голгофа любви, Распятая на кресте любви и даже Скошенный сноп на жатве любви. Снова афиши закричали о свежеиспеченных в ателье «кинострастях»: В водовороте страстей, В оковах страсти, Люди знойных страстей, Любовный шквал, Женщи-

[1] «История гражданской войны в СССР», т. I, стр. 210.

на-вампир, Пляска смерти, Вальс смерти, Грех и искупление. Снова полился поток псевдонародных разбойничьих и купеческих драм: Разбойник Кудеяр, Погиб я, мальчишка, Тройка мчится—тройка скачет, Ах, зачем эта ночь, Вырыта заступом яма глубокая, Волжский богатырь. Снова замелькали на экранах пошлейшие фарсы: Кутила в чужой квартире, Любовный элексир, Наши жены, Наша содержанка.

Кино как искусство не движется вперед. Оно топчется на месте, как топчется на месте зашедший в тупик класс, идейный и эмоциональный мир которого оно отражает. Продолжавшийся ускоренными темпами распад буржуазии влечет за собой дальнейшее загнивание ее идеологического производства.

Буржуазия не рискует даже использовать кино в сколько-нибудь широких масштабах в качестве орудия политической борьбы. Пропагандируя каждой своей картиной капиталистические отношения и буржуазный строй мыслей и чувств, она, однако, избегает постановки в фильмах остро актуальных политических вопросов. Опыт выпуска «розовых» картин первых недель революции и еще менее удачная попытка выпуска несколько социал-патриотических картин, призывающих к продолжению войны «до победного конца», показали отрицательное отношение к ним со стороны широких масс зрителей и болезненно сказались на доходах кинотеатров и проката. Картины без «политики» оказались товаром более спокойным и более прибыльным.

Это, разумеется, не значит, что кроме названных картин не было других попыток использования кинематографа для агитации за капиталистический путь развития России.

Упоминавшаяся уже кинохроника Скобелевского комитета целиком была подчинена этой задаче. Ей усиленно помогали киноотделы военных представительств стран Антанты в России. Британская, французская и итальянская миссии организовывали на фронте и в тылу специальные киносеансы, демонстрировавшие хронику событий на Западном фронте и жизнь союзных армий. Соответствующим образом подобранная и смонтированная, она не только должна была доказывать неизбежность победы союзников, но и популяризировать тот высокий (в сравнении с русским дореволюционным) уровень экономики и культуры, которого достигли страны Антанты на путях капиталистического развития. Тем самым зрителю прививалась мысль о правильности именно этих путей.

В печати отмечались также отдельные случаи использования кино для прямой черносотенной агитации. После июльских дней какой-то явно бандитской фирмой была выпущена клеветническая картина о товарище Ленине. Но это позорное «кинопроизведение» встретило такую бурю негодования и протестов со стороны рабочей и солдатской части киноаудитории, что даже соглашательский Исполком Московского совета принужден был принять специальное постановление о недопущении к демонстрации этого подметного фильма.

Такие попытки, однако, носят характер редких, единичных исключений. Боясь ссоры со зрителем, кинематографическая буржуазия, как сказано, старается избегать внесения на экран остро политических вопросов, старается «отсидеться» в сторонке до «лучших времен». Но если такую линию ей удается выдерживать на экранах, то ей все же не удается уйти от политики и классовой борьбы, которые с силой врываются внутрь кинематографии как отрасли хозяйства.

В первые же дни Февральской революции среди всех слоев работников кинематографии начинается стихийное движение за организацию своих рядов. Руководство этим движением пытается захватить в свои руки кинобуржуазия, которая, пользуясь раздробленностью и политической отсталостью рабочих и служащих кинопредприятий, выдвигает идею создания единого внеклассового киносоюза, в котором должны быть представлены все группы кинематографистов.

6 марта 1917 года на общегородском собрании работников московских кинопредприятий ей даже удается провести выборы временного комитета этого своеобразного объединения. В комитет вошли представители шести «равноправных» групп: 1) фабрикантов, 2) владельцев прокатных контор, 3) театровладельцев, 4) художественной группы, 5) служащих и 6) рабочих.

Однако эта затея предпринимателей быстро провалилась, так как рабочая часть кинематографистов отказалась от вхождения в объединение с хозяевами.

Из проекта «внеклассового» союза получилась в конечном итоге откровенно классовая буржуазная организация «Объединенное кинематографическое общество» (сокращенно — ОКО), в которое вошли владельцы фильмопроизводящих предприятий, прокатных контор и контор по продаже картин, а также владельцы кинолабораторий и издатели многочисленных рекламных киножурналов[1].

В стороне остались только владельцы мелких кинотеатров, интересы которых находились в противоречии с интересами производителей и прокатчиков фильмов и которые объединились в самостоятельный союз театровладельцев.

Во главе ОКО становятся кинематографические «киты»: Ханжонков (председатель), Ермольев и С. Френкель (заместители председателя), редактор-издатель старейшего киножурнала «Сине-фоно», С. Лурье (казначей) и другие.

Кроме Москвы, где помещается цензор ОКО, Общество организует свои отделения в Харькове, Ростове на Дону, Екатеринославе, Иркутске и т. д. и быстро превращается в центр притяжения всех контрреволюционных элементов внутри кинематографии. Этот центр возглавляет борьбу кинопредпринимателей против рабочего класса на своем участке общего фронта классовой борьбы в стране.

На другом полюсе начинают формироваться пролетарские классовые организации киноработников профессионального типа. В начале формирование это идет по цеховому признаку. Так, в конце марта в Петрограде и Москве организуются союзы киномехаников, точнее работников кинотеатров — в них наряду с киномеханиками входят также билетеры и пианисты кинематографов. Вслед за Москвой и Петроградом такие же союзы организуются в Симферополе, Казани, Ташкенте, Саратове, Киеве и других крупных городах страны.

Одновременно с работниками кинотеатров организуются рабочие и служащие производственных и торговых кинопредприятий (киноателье, кинолабораторий прокатных контор), создающие союз кинослужащих.

Между этими двумя пролетарскими объединениями быстро устанавливается контакт и взаимодействие, при-

[1] В русской дореволюционной кинематографии издавалось до десятка киножурналов: «Проектор» (Ермольева), «Пегас» (Ханжонкова), «Кинежурнал» (Перского), «Сине-фоно», «Вестник кинематографии», «Киногазета» (все перечисленные издания выходили в Москве); «Кинематограф» (выходил в Петрограде), «Кинема» (в Ростове на Дону), «Живой экран» (в том же Ростове на Дону) и другие.

водящие впоследствии, уже после Октябрьской революции, к объединению их в единый союз киноработников.

Пролетарские киносоюзы с первых дней своего существования становятся во главе экономической борьбы рабочих и служащих кинопредприятий.

С апреля до октября союзы проводят сотни экономических забастовок: в ателье Ханжонкова, Ермольева, Харитонова и других, в Петроградской кинолаборатории Скобелевского комитета, одновременную забастовку в 25 кинотеатрах Москвы, в кинотеатрах Петрограда, Киева, Минска и т. д. Большинство забастовок оканчивается капитуляцией предпринимателей и победой пролетарских киносоюзов.

Экономические бои подымают классовое самосознание отсталых, разбросанных по сотням мелких предприятий пролетарских групп работников кино, втягивают их в общую борьбу рабочего класса, подготовляют к решающим Октябрьским битвам.

Между ОКО, с одной стороны, и пролетарскими союзами — с другой, остаются мелкобуржуазные группы творческих работников: режиссеров, операторов, актеров, сценаристов, художников. Эксплуатируемые кинопредпринимателями, находящиеся в постоянной борьбе с ними за уровень гонораров, за постановки, роли, сценарии и т. д., они понимали наличие коренных противоречий между ними и своими хозяевами, и это удерживало их от вхождения в буржуазное ОКО.

Но свое ведущее положение в процессе кинематографического производства и относительно высокую оплату труда значительная часть творческих работников рассматривала, как нечто возвышающее их над пролетарскими группами кинематографистов и профессиональными организациями. Так же, как и большинство интеллигенции других профессий, они выделяли себя в особую «надклассовую» группу, имеющую свои «внеклассовые» интересы. Поэтому творческие работники кино организуют свое самостоятельное объединение — Союз работников художественной кинематографии (сокращенно — СРХК), возглавляемый режиссерами Бонч-Томашевским, Чардыниным, Висковским, Туржанским, Н. Туркиным и другими.

Вся работа этого союза была сосредоточена вокруг кафе «Х муза» на Камергерском переулке, которое — по мысли его инициаторов — должно было стать центром культурно-просветительной и творческой жизни членов СРХК. Однако в погоне за доходами кафе вскоре превратилось в одно из многих «злачных» мест дореволюционной Москвы. В «Х музе» пышным цветом расцвели картежная игра, пьянки, спекуляция валютой и дефицитными товарами. А сам СРХК, нашедший много точек соприкосновения с ОКО и не гнушавшийся даже принимать в свои ряды отдельных кинопредпринимателей, превратился в типичную «желтую» организацию, на словах — самостоятельную, «революционно-демократическую», фактически — используемую кинобуржуазией в своих интересах.

Капиталистическое ОКО — по одну сторону баррикад, пролетарские профобъединения низовых групп работников кино — по другую и болтающийся между ними с большим креном в сторону буржуазии «желтый» СРХК — такова внутрикинематографическая расстановка классовых сил, как она сложилась в период буржуазно-демократической революции.

С этой расстановкой сил русская кинематография вошла в новый этап своей истории, являющийся одновременно новым этапом истории человечества — в период диктатуры пролетариата.

◇

Возникает вопрос: как же расценивать то кинонаследство, которое досталось рабочему классу от русской буржуазии?

На этот вопрос существует несколько точек зрения.

Одна из них склонна начисто отрицать какое бы то ни было значение этого наследства в строительстве советской кинематографии. Сторонники этой точки зрения склонны полностью сбрасывать со счетов ценности, накопленные прошлым.

Другая точка зрения, наоборот, склонна переоценивать это наследство, подходить к нему с таким же пиететом, с каким рабочий класс подходит к классическому наследию прошлого.

И та и другая точки зрения неправильны.

Первая — потому, что рабочий класс, по замечательному ленинскому определению, берет «всю культуру, которую капитализм оставил... всю науку, технику, все знания, искусство» в любой области их, если в этой области имеются хотя бы крупицы, годные для строительства социализма. А освоив эти крупицы, они отнюдь не находят нужным переходить на позиции Ивана Непомнящего, забывающего об использованном наследстве.

Не правы и сторонники второй точки зрения, так как они забывают, что в данном случае речь идет не о классическом наследстве культуры восходящих классов, а о наследстве упадочных, загнивающих классов, использование которого требует особо острого критического подхода. Они забывают, что русская буржуазная кинематография не ставила перед собой задачи правдивого отражения действительности и несмотря на свою массовость никогда не выражала мыслей и чувств широких трудящихся масс, т. е. лишена была основных качеств, делающих неувядаемыми классические произведения прошлого — реализма и народности.

Правильная точка зрения состоит в том, чтобы, не отрицая реальности буржуазного кинонаследства, на базе которого начинала строиться советская кинематография, воздать ему должное в той мере, которую оно заслуживает.

В материально-техническом отношении это прежде всего сеть кинотеатров в количестве 1000—1200 экранов. Это, далее, около десятка киноателье, в большей или меньшей мере пригодных для постановки картин. Сюда же нужно отнести несколько небольших кинолабораторий для проявки негатива и печати позитива. Все эти предприятия были плохо оборудованы, слабо технически оснащены, носили на себе печать кустарщины. Съемочная аппаратура и оптика к ней, осветительные агрегаты, копировальные машины кинолабораторий были устаревших конструкций и в значительной степени отставали от современной им кинотехники Западной Европы и Америки.

Тем не менее эта скромная материально-техническая база имелась налицо, и она не может не рассматриваться как существенная часть наследства дореволюционной кинематографии.

Кроме материально-технической базы, рабочий класс получил в наследство людские кадры — тысячи работников разных квалификаций и специальностей, занятых в кинематографии. Эти кадры распадаются на три группы.

Первая группа — организаторы кинематографии, кадры руководителей кинопредприятий. Эта группа в основном совпадала с кинобуржуазией, слегка разбавленной груп-

пой буржуазной организаторской интеллигенции. Ханжонковы, Ермольевы, Харитоновы, Талдыкины, Френкели, Либкены были не только организаторами, но и владельцами своих предприятий. И как весь класс капиталистов, они боролись с рабочим классом, восставали против диктатуры пролетариата, саботировали ее мероприятия. Эту группу кадров можно целиком отнести к негативной части кинонаследства[1].

Несколько лучше обстояло дело с творческими кадрами. Правда, в период проведения Октябрьской революции и в первые годы диктатуры пролетариата они обнаружили большие колебания. Значительная часть этих кадров враждебно отнеслась к победе рабочего класса. Как мы увидим ниже, многие из них вместе со своими хозяевами боролись против советской власти, отказывались с ней работать, во время интервенции и гражданской войны бежали в белогвардейский лагерь и за границу. Многие доживают свои дни в болоте эмиграции или умерли там. Такой путь избрали Мозжухин, Лысенко, Холодная, Старевич, Туржанский, А. Волков, Буховецкий и т. д.

Но зато другая часть творческих кадров после периода раздумий и колебаний сумела перестроиться идейно и стать советскими киномастерами. Таковы режиссеры Протазанов, О. Преображенская, Ивановский, Чайковский, Чардынин, Михин, Сабинский, режиссеры и актеры В. Гардин, Перестиани, Бек-Назаров, операторы Тиссе, Новицкий, Левицкий, Завелов, Гибер, Лемберг, Славинский, Фролов, художники Егоров, Рахальс, Уткин и ряд других.

Эта группа творческих работников является несомненно ценной частью прежних кинокадров.

Наиболее массовой численно и наиболее политически революционной группой среди кадров кинематографистов явилась низовая пролетарская часть их — киномеханики, рабочие киноателье и кинолабораторий и т. д. Не занимая ведущего положения в кино, как художественном производстве, они, однако, сыграли огромную роль в первые годы строительства советской кинематографии, явившись опорой партии и советской власти в борьбе с кинопредпринимателями, в осуществлении рабочего контроля, в подготовке и проведении национализации киноделa.

Вряд ли можно признать значительной ценностью ту часть наследства, которая охватывает художественно-выразительные средства киноискусства. Как мы видели выше, арсенал этих средств был очень скромен и еще менее осознан. Дореволюционная кинематография не понимала, какое огромное богатство эстетических возможностей скрывается в этом молодом искусстве.

Отсталая в техническом и формальном отношении от более оснащенной и более развитой кинематографии Америки и Западной Европы, она не оставила молодой советской кинематографии образцов, по которым можно было бы овладеть азбукой и грамматикой киноязыка. Даже лучшие из дореволюционных фильмов типа Отца Сергия были в формально-техническом отношении значительно слабее произведений передовых американских мастеров того же времени (Гриффита, Чаплина и др.).

Отравленное идейным ядом умирающих классов, русское дореволюционное киноискусство не давало да и не могло дать художественных произведений, которые хотя бы в отдаленной степени приближались к уровню классических произведений русского искусства.

Если в области литературы мы получили в наследство классические произведения великих русских писателей, если в музыке мы получили Глинку и Мусоргского, в живописи — Репина и Сурикова, в театре — Щепкина и Станиславского, — то в области кино наследство состояло из декадентских салонных драм и пошлых фарсов и в лучшем случае из иллюстративных инсценировок классиков литературы.

Таким образом, в художественном отношении советской кинематографии приходилось начинать почти на голом месте и начинать с азов.

Тем труднее была задача и тем значительнее заслуги советских кинематографистов, которые под руководством партии большевиков в кратчайшие исторические сроки создали лучшее в мире киноискусство.

---

[1] Исключением является А. Ханжонков, вернувшийся в начале восстановительного периода из эмиграции и работавший в советских киноорганизациях. В настоящее время Ханжонков — персональный пенсионер.

Стиль и материал в искусстве

Ф. Карэн

«Проблемы советской кинодраматургии» — так называется недавно вышедшая книга И. Ф. Попова [1].

У нас мало хороших книг по теории киноискусства, и появление новой работы одного из наиболее серьезных теоретиков кино не может не заинтересовать кинематографическую общественность. Правда, при ближайшем рассмотрении рецензируемая книга оказывается сборником уже опубликованных статей и поэтому вопрос новизны отпадает. И все же, издав эту книгу, Госкиноиздат сделал правильно: во-первых, отдельные статьи, собранные вместе, позволяют судить о взглядах автора, как о некой концепции и, во-вторых (а это главное), вопросы, затронутые в книге, очень актуальны для советской кинематографии. Поэтому книга может оказаться полезной для практических работников художественного фильма.

Тематика статей довольно разнообразна. Здесь и проблема показа образов Ленина и Сталина и коммуниста вообще; вопросы историко-партийного, детского, экспедиционного фильма, проблема творческого метода, проблема слова в кино и др. Какого бы вопроса ни касался автор, он ставит его глубоко и решает, как правило, самостоятельно и оригинально. С ним не всегда соглашаешься, но доводы, им приводимые, новы, интересны и сбросить их со счетов нельзя. Мы не разделяем, например, взглядов автора на кинотрилогию о Максиме; очень спорно, на наш взгляд, и утверждение, что Кудряш и Варвара у Островского — еще бо́льшая гниль, чем Дикой и Кабаниха; или, например, едва ли правильно указание И. Ф. Попова на якобы пацифистский характер эпизода встречи солдата на фронте со своим двойником (в фильме Обломок империи). Но чем разнообразнее будут суждения по конкретным вопросам кино, тем легче будет найти правильные оценки.

В книге И. Ф. Попова есть два положения, имеющие принципиально искусствоведческое значение; на них мы и хотим остановиться. Это — вопрос стиля в искусстве, и вопрос о материале искусства.

Стиль, по мнению автора, тесно связан с психологией творчества (стр. 9, начало 3 главки). Далее, указав, что существуют две точки зрения на стиль — стиль как явление общее и стиль как явление единичное, — автор пишет: «Но оба эти подхода не исключают друг друга. Мы должны различать в стиле, выражаясь в терминах Гегеля, «общность, особенность, единичность».

Пытаясь примирить известный тезис Бюффона («Стиль — это сам человек») с пониманием стиля как явления общего, И. Попов отождествляет понятие стиля в искусстве с понятием своеобразия вообще, и такая широкая трактовка делает стиль категорией бессодержательной. Правда, когда автор рассматривает стиль в аспекте его общности, он очень близко подходит к правильному пониманию вопроса: «стиль по глубине своей совпадает с отношением художника к миру» (стр. 10), но категория единичности все же тянет его назад, и он пишет: «Отношение художника к действительности определяет творческий стиль художника, который может быть общим и характерным для целого ряда художников, объединяемых сходным мировоззрением» (стр. 87). Таким образом, стиль лишь м о ж е т б ы т ь общим в искусстве, а значит... может и не быть, т. е. может остаться явлением, присущим только одному художнику.

Такой вывод был бы неверным. Стиль — явление общее, производное от мировоззрения и уже по одному этому не может быть явлением единичным. Точнее: стиль есть эстетическое выражение мировосприятия автора как художника. Могут возразить,—как же примирить эту точку зрения с такими, например, фактами: глубокое различие между драматургией Мольера и Корнеля не помешало им принадлежать, в основе, к одному течению — классицизму; или еще более разительный пример: ведь были же романтиками писатели с такими противоположными мировоззрениями, как Гюго и Шатобриан?

Между тем, противоречие здесь лишь кажущееся. Мы глубоко убеждены, что только при формально-искусствоведческом критерии можно объединить в одном стиле Расина и Мольера. Последний, хотя и исходил из эстетики классицизма, но в своем творчестве был глубоко реалистичен, в то время как первый придерживался не только формальных канонов классицизма, но был его горячим сторонником во всем строе мыслей и чувств. Что же касается Гюго и Шатобриана, то романтизм первого был так же далек от романтизма второго, как, скажем, далеки были взгляды социалистов-утопистов от идеологии так называемого феодального социализма (аналогия, конечно, крайне условная). Во всех этих случаях общее заключено лишь во внешнем, второстепенном; различие же очень глубоко и существенно. У перечисленных же выше писателей стили, конечно, п р и н ц и п и а л ь н о о т л и ч н ы.

Но вернемся к рецензируемой книге. Попытка примирить глубоко различные точки зрения не могла не оказаться эклектической. Что же касается применения гегелевских категорий, то к понятию стиля они, думается, мало подходят. В применении же к творчеству отдельного художника общностью будет именно стиль, особенностью — школа (течение внутри данного стиля), а единичностью — личное, индивидуальное своеобразие данного художника.

---

[1] И. Ф. Попов. «Проблемы советской кинодраматургии». Госкиноиздат, 1939. Стр. 136.

В целом же причина неясности представления автора о природе стиля заключается в том, что главная статья, посвященная этому вопросу, была написана автором еще девять лет назад и представляет попытку вывести творческий метод художника непосредственно из основных положений философии диалектического материализма. Нам кажется, что вряд ли следовало перепечатывать эту статью теперь, много лет спустя после того, как выдвинутый Сталиным тезис о социалистическом реализме внес полную ясность в споры о стиле советского искусства.

Второй вопрос, на котором нам хотелось бы остановиться, — проблема идеи произведения и его материала. «Художественная идея предмета, — пишет автор, — она не идентична материалу, но она выражает его скрытые внутренние закономерности» (стр. 13. Эта же мысль повторена на стр. 7 и стр. 66).

Это тоже неверно. Задачей произведения искусства является не столько раскрытие внутренних закономерностей предмета изображения (материала), сколько проникновение в сущность определенного явления, которое очень редко полностью совпадает с материалом; обычно он совпадает лишь частично; иногда же между материалом произведения искусства и его содержанием вообще нет прямой связи. Приведем конкретный пример. В горьковском «Буревестнике» материалом служат море, тучи, ветер, птица; но художник меньше всего интересовался «внутренними закономерностями» этого материала; он раскрывал идею революции.

Автор здесь ставит знак равенства между содержимым (материалом) искусства и его содержанием (идеей). И соответственно этому проблемы стиля искусства сводятся у него порой к проблемам стилистики, ибо именно стилистика занимается вопросами материала в искусстве, его формирования, конечно, с учетом особенностей этого материала.

Мы остановились на положениях, которые, на наш взгляд, принципиально ошибочны или во всяком случае спорны. Что же касается остальных суждений автора, то они по большей части не только оригинальны, но и верны, а главное — весьма основательно аргументированы. Так, очень глубокую и правильную характеристику дает автор фильму Мы из Кронштадта, весьма тонки и содержательны оценки творчества А. Довженко и Н. Зархи, чрезвычайно интересна концепция автора об историческом фильме, правильно подмечены особенности образа массы в фильмах немого периода. Подробно перечислить все ценное, интересное в книге И. Ф. Попова нет возможности, да вряд ли это нужно. Читатель с большим успехом сможет сам сделать это путем непосредственного ознакомления с книгой.

Ценность книги снижается тем, что, переиздавая старые статьи, автор сохранил ряд положений, когда-то правильных, а теперь устаревших: например, утверждение о том, что кино резко отстает от театра и литературы (стр. 36), что в наших сценариях нет сложных характеров (стр. 76) и другие. При отсутствии датировки статей это может дать повод к недоразумениям, к обвинению в неправильной оценке советского кино.

Написана книга языком несколько тяжелым, а иногда и нарочито усложненным. Так, фотографию автор в одном месте почему-то называет «светозаписью»; тонкие психологические движения в человеческой душе именует, как правило, «микродинамикой»; слово «содержание» очень часто заменяется словом «наполнение» (?). Некоторые же фразы настолько усложнены, что понимание мысли автора затрудняется, например, «стачечные гудки экспонируют одновременно и разную направленность зачаточных симпатий разных слоев окраинных людей» (стр. 63).

Все же читатель закроет книгу И. Ф. Попова с чувством удовлетворенного интереса и благодарности. Автором поставлены и в основном верно разрешены многие важные и актуальные вопросы советской кинематографии.

„ГРОЗДЬЯ ГНЕВА" НА АМЕРИКАНСКОМ ЭКРАНЕ

Орган американской компартии «Дейли Уоркер» называет Гроздья гнева — новую картину, только что появившуюся на экранах Нью-Йорка (по одноименному роману Джона Стейнбока), великим американским фильмом.

Это мужественный и прекрасный фильм, выпущенный в Голливуде. Много, много лет не появлялось на экране такой потрясающей картины социального зла. Многие годы американский зритель не видел на экране такой рабочей семьи, как семья Джоадов. В Гроздьях гнева нет ни карикатуры, ни ложных образов. Это настоящие рабочие.

Гроздья гнева — фильм полный гнева, надежды и правды. Когда эксплоататоры поняли, что один трактор делает работу 14 рабочих, семье Джоад приходится бросить все — дом, землю — и эмигрировать в Калифорнию.

Гроздья гнева трудно назвать романом. Это блестяще снятый документальный фильм о жизни и страданьях тысяч семей бедняков.

В начале фильма Том Джоад идет по большой дороге в Оклахоме. Этот кадр создает настроение всего фильма. Вопреки всем традициям Голливуда встречи Тома Джоада звучат свежо и волнующе.

В каждом штате эмигранты слышат одно и то же: возвращайтесь туда, откуда вы пришли...

И в этой страшной жизни семья Джоадов каждое мгновение учится, чувствуя фальшь окрушающей жизни. Нищенская оплата труда, преследования шерифов, обращение с людьми труда, как со скотом, научили ее многому. Том Джоад, обвиненный в убийстве депутата, вынужден был отделиться от семьи. Мать его поняла и ответ Тома, на вопрос, куда он идет:

— Туда, где голодные дети, где люди пришли в отчаяние, где с ними обращаются, как со свиньями, туда, где люди делают попытку организоваться. Там вы найдете меня, мама.

Ответ этот многозначителен для таких семей, как семья Джоадов.

Еще значительнее звучит ответ матери:

— Мы народ, нас победить нельзя.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К 2-49-20

Четыре рубля

У 556

34

ОБЯЗАТ. 3 ЗЕМПЛЯРЫ
27 МАЯ 1940
Всес. Кн. Палатой Получ.

1919 СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО 1939

ЮБИЛЕЙНЫЙ АЛЬБОМ
К XX-летию СОВЕТСКОГО КИНО

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
М. РОММА и Л. ТРАУБЕРГА

Альбом СОВЕТСКОЕ КИНОИСКУССТВО, выпускаемый Госкиноиздатом, знакомит с историей советской кинематографии, с выпущенными ею фильмами

На 266 страницах большого формата ($33^1/_2$ печатных листа) перед читателем альбома в иллюстрациях, сопровождаемых текстом, проходит история советской художественной кинематографии.

В альбоме освещено около двухсот произведений советской кинематографии.

Альбом отпечатан на хорошей бумаге, выпускается в изящном и прочном переплете и снабжен двумя указателями, позволяющими быстро навести нужную справку.

Цена альбома—75 рублей
С пересылкой по почте—80 руб.

Заказы на альбом направляйте одновременно с деньгами почтовыми переводами в адрес ГОСКИНОИЗДАТА—Третьяковский проезд, д. 19/1, расчетный счет № 150380 в Московской Городской Конторе Госбанка.

	Период и серии	[illegible]	
Получ. в ред.	27/V		29/V
[illegible]	27/V 28/V		13/VI